MALER MÜLLER

Bernhard Seuffert

Maler Müller

von

Dr. Bernhard Seuffert.

Zweite Ausgabe.

Berlin,
Weidmannsche Buchhandlung.
1881.

Dem

Seminar für deutsche Philologie

an

der Universität Würzburg

zugeeignet.

Gift
Winkler Bequest
1-8-31

Vorwort.

Der Plan zu vorliegender Schrift entstand aus der Ueberzeugung, daß über Maler Müller erschöpfend noch nicht gehandelt worden sei. Ich empfand diesen Mangel bei einer Untersuchung über Müllers und Tiecks Genovefadramen, die ich unter der Leitung des H. Prof. E. Schmidt in Straßburg, damals Privatdocent in Würzburg, anstellte. Seine thätige Unterstützung kam der Ausarbeitung meines Buches vielfach zu Statten, ebenso die fördernde Theilnahme der HH. Proff. M. Lexer in Würzburg und W. Scherer in Straßburg.

Dank schulde ich ferner den HH. Vorständen der Bibliotheken in Berlin, München, Weimar und Würzburg für liberale Mittheilung ihrer gedruckten und ungedruckten Schätze, den HH. Dr. R. Köhler und Dr. G. Laubmann insbesondere für zahlreiche Nachweise. Aus ihrem Besitze theilten mir die HH. Proff. H. Hettner in Dresden Müllers Genovefahandschrift und K. Weinhold in Breslau Auszüge aus Briefen Müllers mit. H. H. Graf Yorck von Wartenburg in Weimar überließ mir seine Aufzeichnungen zu einer Müllerbiographie, der inzwischen verstorbene H. Dr. S. Hirzel in Leipzig eine seltene Zeitschrift. In Würzburg erhielt ich durch H. Hofrath L. Urlichs Einsicht in den Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und J. M. v. Wagner, durch H. Privatdocent Dr. A. Flasch Nachrichten von römischen Künstlern. Gemälde Müllers wiesen mir die HH. C. Ruland, Direktor des großherzogl. Museums in Weimar und W. Schmidt, Konservator des kgl. Kupferstichkabinets in München nach. Auch manchem jungen Freunde bin ich für erbetene Bemühungen verpflichtet.

Obwohl unter solcher Beihilfe und vor allem durch das mir zugänglich gemachte ungedruckte Material meine Arbeit der Vollständigkeit näher kam als frühere Abhandlungen, so hat sie dieselbe doch nicht erreichen können, weil mir nicht in alle Müllerpapiere der Einblick gestattet wurde. Gewiß wird dieser mir verschlossene Theil von Müllers Nachlaß erweiterte Einsicht in dessen Leben und Beziehungen gewähren, wird die Zahl seiner Werke vermehren; Lücken werden ausgefüllt und dunkle Punkte ins Licht gesetzt werden: aber ganz neue Seiten von Müllers Persönlichkeit werden darin kaum hervortreten; denn die mir vorliegenden Zeugnisse begleiten Maler Müllers Leben und Schaffen vom Anfange bis zum Ende, so daß eine streng philologische Betrachtung derselben schon Gewinn bringt und ein richtiges Bild gewährt.

Wird dabei der Einfluß der Zeit auf diesen Dichter und umgekehrt die Aufnahme, welche seine Werke bei Zeitgenossen fanden, stets eingehend erörtert, so tritt die Darstellung aus dem engen Rahmen eines Einzelbildes heraus und wird ein Beitrag zur Geschichte der zeitgenössischen Litteratur. Dieser Gesichtspunkt und der Grundsatz, daß auch Erscheinungen zweiter Größe genaue Forschung erheischen, heben das Bedenken, ob ein Mann wie Maler Müller eine so ausführliche Behandlung wie die vorliegende verdient.

Würzburg 1877.
Am Todestage Maler Müllers.

B. S.

Inhalt.

Seite.
Einleitung 1
Müllers Leben 10
Geburt bis Romfahrt 10
Romfahrt bis Tod 32
Müllers Schriften 59
Gedichte 64
Idyllen 99
Antike 100
Patriarchalische 115
Deutsche 122
Dramen 138
Schau- und Trauerspiele 138
Lustspiel 202
Opern 203
Beilage: Zu Wielands Abderiten 215
Novellen 225
Kritische Aufsätze und Anzeigen 242
Müller als Schriftsteller 255
Müller als Maler 270
Müllers Wesen 290
Nachträge und Berichtigungen 295
Register 297

Abkürzungen.

Mit der Zahl ohne Beisatz wird auf Müllers Werke 1811 verwiesen.

A. f. Lg. = Archiv für Litteraturgeschichte.

B. M. = Berliner Material, d. i. der im Besitz der kgl. Bibliothek zu Berlin befindliche handschriftliche Nachlaß Müllers, mitgetheilt im Anhang zur ersten Ausgabe dieses Buches 1877. S. 318—585.

D. j. G. = Der junge Goethe.

D. Mus. = Deutsches Museum.

Frkf. Conv. bl. = Frankfurter Conversationsblatt.

H. = von Holtei, Dreihundert Briefe aus zwei Jahrhunderten.

L. a. W. und W. a. L. = Ludwig an Wagner und umgekehrt; Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und dem Künstler J. M. von Wagner.

E. Schmidt H. L. W. = Erich Schmidt, Heinrich Leopold Wagner. 1875.

T. Chron. = Teutsche Chronik.

T. Merk. = Teutscher Merkur.

W. Jhrb. = Weimarisches Jahrbuch.

Y. = Graf Yorck von Wartenburg, Gedichte von Maler Friedrich Müller. Eine Nachlese zu dessen Werken.

Einleitung.

Seit die historische Methode auch bei der Durchforschung der schönen Litteratur angewendet wird, ist nicht mehr der ästhetische Genuß das alleinige Ziel des Lesens. Es gilt, die biographischen und litterarischen Thatsachen festzustellen. Erst die zweite Stelle wird dem Genusse eingeräumt, weniger um seiner selbst willen, denn als Maßstab zur Beurtheilung.

Vorwiegend, mit Recht, hat sich die Zeitgenossenschaft der Klarlegung der Goetheschen Persönlichkeit hingegeben und im Zusammenhange damit ihre Aufmerksamkeit dem Bekanntenkreise dieses Dichters zugewandt. So wird auch hier ein Altersgenosse Goethes vorgeführt, dessen Berührung mit demselben keine rein äußerliche war.

Schon mehrfach wurde versucht, ein allgemeineres Interesse für den halbvergessenen Maler Müller zu erwecken, ohne daß ein glücklicher Erfolg das Bemühen lohnte. Auch dieser Schrift wird er nicht zu Theil werden, wenigstens nicht in der angegebenen Beziehung; denn sie wird das Urtheil der Zeit bestätigen, ihre Theilnahmlosigkeit rechtfertigen. Wenn sie nur die Aufmerksamkeit derer für Müller gewinnt, welche in der Litteratur nicht allein künstlerische Vergnügung suchen, welche in ihr auch geistige Entwicklungsgeschichte sehen; und dies ist ja schon mehreren Aufsätzen gelungen.

Aufsätze über Müller.

Die erste mir bekannte ausführlichere Betrachtung Müllers stellte an:

Adam Storck, Darstellungen aus dem preußischen Rhein- und Mosellande. 1818. I, 160—172.

Die Begeisterung macht den Verfasser kritiklos; auch ist er in biographischen Nachrichten nicht durchaus zuverlässig.

Zeitlich folgt die ziemlich werthlose

Skizze von Maler Müllers Bildungsgeschichte und dem gleichzeitigen Bildungszustande der Rheinpfalz. Morgenblatt 1820. No. 120, 122, 123.

Müller war Mitarbeiter dieses Blattes zur Zeit, als es unter der Redaktion seiner Freundin Therese Huber stand. Der Artikel ist mit den Zuständen der Pfalz besser vertraut als mit Müller.

Er erschien Mitte Mai. Ende Juni 1820 findet sich im Wiener Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst, XI, No. 77; 78; 79 ein Aufsatz gleichen Titels; doch wohl ein Nachdruck.

1848 erschienen Mittheilungen von

W. O. v. Horn (Oertel) über Maler Müller und sein Verhältniß zu Goethe im Frankfurter Conversationsblatt No. 323 und 324.

Zum Titel bieten sie nichts als einen Brief Goethes an Müller, sonst aber manches Interessante aus Müllers Lebensgeschichte.

Leo Cholevius, Geschichte der deutschen Poesie nach ihren antiken Elementen. 1856. II, 247—255

gibt die erste bedeutende Würdigung des Dichters. Anlehnungen von Müllerschen Werken an zeitgenössische hat er zum Theil richtig erkannt. Doch fehlt noch viel zu einer zusammenfassenden Charakteristik des Dichter-Malers.

Nicht durch die landsmännische Ueberschätzung, wohl aber durch biographische Notizen und Mittheilungen aus ungedrucktem Material sind wichtig

Friedrich Götz' Geliebte Schatten. 1858. Erläuterungen pag. 19. Noten zu zwei Bildnissen und mehrere Autogramme.

H(eubner) T(rams') Zwei Göth'sche Autogramme an Müller. Romanzeitung 1864. Jhrg. I, 877

wurden wiederholt und mit werthvollen Hinweisen begleitet von

H(ermann) G(rimm), der Maler Müller und Goethe. Spenersche Zeitung. 1872. No. 208.

Weitaus das größte Verdienst um Müller hat sich Hermann Hettner erworben. Er gab die erste umfassende, gründliche und ästhetisch-kritische Darstellung des Dichters und Malers, welche überhaupt die einzig werthvolle blieb. Die Veröffentlichung dieses Aufsatzes erfolgte in:

Westermanns illustrirte deutsche Monatshefte. 1867. Maler Müller. pag. 464.

Bibliothek der deutschen Nationalliteratur. 1868. X, V—XVI. Als Einleitung zur trefflichen Auswahl Müllerscher Werke.

Geschichte der deutschen Litteratur im achtzehnten Jhrh. 1872. III, 1, 271—285, überarbeitet und bereichert in Goethe und Schiller. 1876. I, 272—287.

Die Anregung Hettners weckte erst wieder das Interesse für Müller, und dies bekundete sich in einer Reihe von Beiträgen.

Karl Weinhold, Maler Müller und Goethe. Preußische Jahrbücher 1872. XXX, 51—67

bespricht das Verhältniß beider Dichter ausführlich. Einen Nachtrag dazu bietet

H(ermann) H(ettner), der Maler Müller und Goethes Aufenthalt in Rom. Spenersche Zeitung. 1872. No. 216.

Es folgen kleinere Aufsätze mit neuen Veröffentlichungen und Darlegungen von

Hans Graf Yorck von Wartenburg, Aus dem Nachlaß des Maler Müller. Die Gegenwart. 1873. IV. No. 47.

Herrmann Kindt, Aus dem Nachlaß des Maler Müller. Die Gegenwart. 1874. V. No. 7.

Karl Weinhold, Beiträge zu Maler Müllers Lebens und Schriften. Archiv für Litteraturgeschichte. 1874. III, 495—523.

Weinhold gibt hier Aufklärung über die Entstehung der Ausgabe von Müllers Werken 1811, bespricht Dichtungen und veröffentlicht einiges Ungedruckte.

Sehr erwünscht war eine Bibliographie von Müllers weit zerstreuten Werken. Es lieferte dieselbe mit großer Sachkenntniß, wenn auch nicht ganz erschöpfend und nicht durchaus richtig

Hans Graf Yorck von Wartenburg, Maler Müllers Schriften. Archiv für Litteraturgeschichte. 1874. IV, 43—56 und Nachtrag IV, 359.

Endlich ist eine wesentliche Erweiterung der Kenntniß von Müllers Jugendjahren zu verzeichnen:

Oertel, Zur Lebensgeschichte des Dichters und Malers Friedrich Müller. Programm des kgl. Gymnasiums zu Wiesbaden. Ostern 1875.

Der Verfasser stützt sich zum Theil auf die Mittheilungen seines Vaters W. O. v. Horn. Dazu stehen ihm handschriftliche Schätze zu Gebote und seine Bekanntschaft mit Müllers Geburtsort, Land und Leuten, erhöht den Werth seiner Veröffentlichung, deren Vervollständigung zu erwarten steht. —

Diese Aufsätze sind zum großen Theile nicht nur Zusammenstellungen, sondern zugleich Quellen. Die wichtigste Quelle für Müllers Beziehungen und Lebensverhältnisse bleiben die Briefe von und an Müller. Eine Uebersicht derselben mag hier folgen.

Verzeichniß
der Briefe von und an Müller, deren Wortlaut ganz oder theilweise vorliegt.

	Absender	Empfänger	Absendeort	Datum	Druckcitat
1	Fr. Hahn	Müller	Göttingen	23. XII, 1773	H. I^1, 158.[1]
2	Müller	Ferd. Kobell	Zweibrücken(?)	Winter 1773/74	Schreibtafel 1775. II, 67.[2]
3	Müller	Fr. Hahn	Zweibrücken	2. I, 1774	H. I^2, 183.
4	Müller	Kärner	Zweibrücken	Herbst 1774	B. M.[3]
5	Müller	Lotte Kärner	Zweibrücken	Herbst 1774	B. M.
6	Müller	Fr. Hahn	Zweibrücken	1774/75	H. I^2, 185.
7	Schubart	Müller	Ulm	3. X, 1775	H. II^3, 120.
8	Lenz	Müller	Weimar	16. IV, 1776	H. I^2, 132.[4]
9	H. L. Wagner	Müller	Straßburg	15. V, 1776	E. Schmidt, H. L. W. 104.
10	Fr. Hahn	Müller	Zweibrücken	20. X, 1776	H. I^1, 163.
11	H. L. Wagner	Müller	Frankfurt	22. X, 1776	E. Schmidt, H. L. W. 105.
12	Müller	Chr. Kaufmann	Mannheim	23. X, 1776	H. I^2, 186.
13	Schubart	Müller	Ulm	27. XI, 1776	H. II^3, 121.
14	Schubart	Müller	Ulm	XII, 1776	Chemnitzer Johannes-Album II, 193.[5]
15	Fr. Hahn	Müller	Zweibrücken	26. I, 1777	H. I^1, 165.
16	H. L. Wagner	Müller	Frankfurt	9. II, 1777	E. Schmidt, H. L. W. 106.[6]
17	Lessing	Müller	Heidelberg	1. III, 1777	Schöne, Briefw. zwischen Lessing u. s. Frau 500.
18	Lessing	Müller	Wolfenbüttel	21. III, 1777	Schöne, Briefw. zwischen Lessing u. s. Frau 501.
19	Müller	Claudius	Mannheim	vor 14. IV, 1777	H. I^2, 189.
20	Claudius	Müller	Darmstadt	14. IV, 1777	H. I^1, 58.[7]
21	Lessing	Müller	Wolfenbüttel	15. IV, 1777	Danzel II^2, Beil. 40.[8]
22	Claudius	Müller	Darmstadt	18. IV, 1777	H. I^1, 59.
23	Lessing	Müller	Wolfenbüttel	6. V, 1777	Lessings WW. XII, 582 ed. Maltzahn.
24	Merck	Müller	Darmstadt	28. V, 1777	H. I^2, 177.
25	Claudius	Müller	Wandsbeck	28. VIII, 1777	H. I^1, 59.
26	Beil	Müller	Frankfurt	Mittwoch 1777	H. I^1, 27.
27	Seyler	Müller	Frankfurt	1777	H. I^1, 29.
28	Klinger	Müller	Frankfurt	1777	H. I^1, 29.[9]
29	Julchen?	Müller	Kindenheim	22. — 1777?	B. M.
30	Müller	?	Mannheim?	Herbst 1777?	B. M.
31	Müller	?	Mannheim	Ende 1777	B. M.
32	Müller	Krahe?	Mannheim	1777 oder 78	B. M.
33	Müller	H. v. Dalberg	Mannheim	nach 14. VI, 1778	W. Jhrb. V, 22.[10]
34	Müller	H. v. Dalberg	Mannheim	3. VI od. VII, 1778	W. Jhrb. V, 24.
35	Müller	H. v. Dalberg	Mannheim	27. VII, 1778	W. Jhrb. V, 26.
36	Müller	Julchen	?	Anfg. VIII, 1778	B. M.
37	Klinger	Müller	Mainz	1778	H. I^2, 97.
38	Klinger	Müller	Mainz	1778	H. I^2, 99.
39	Müller	H. v. Dalberg	Rom	10. XI, 1778	W. Jhrb. V, 26.

	Absender	Empfänger	Absendeort	Datum	Druckcitat
40	Müller	Goethe	Rom	16. X, 1779	Briefw. zw. Goethe und Knebel I, 16. Grenzboten 1873. 295.
41	Müller	H. v. Dalberg	Rom	1779	W. Jhrb. V, 28.
42	Goethe	Müller	Weimar	12. VI, 1780	Romanztg. 1864. I, No. 11.[11])
43	Goethe	Müller	Weimar	6. XI, 1780	Romanztg. 1864. I, N. 11.
44	Goethe	Müller	Weimar	21. VI, 1781	Frkf. Conv. Blatt 1848. No. 324.
45	Müller	Heinse	Rom	17. IV, 1787	Spen. Zeitg. 1872. No. 216.[12])
46	Müller	Schwan	Rom	7. I, 1800	Götz, Geliebte Schatten, Autogr.
47	Müller	Eberhard	Rom	24. VI, 1806	Gegenwart 1874. 110.
48	Müller	L. Tieck	Rom	Zw. 1805 u. 9	Morgenbl. 1820. No. 48 und 50.
49	Müller	Batt	Rom	25. II, 1809	A. f. Lg. III, 496.
50	Müller	Batt	Rom	28. X, 1809	Oertel 9.
51	Müller	Batt	Rom	24. III, 1810	A. f. Lg. III, 497.
52	Müller	Batt	Rom	25. IX, 1810	A. f. Lg. III, 498. Morgbl. 1844. 590. Preuß. Jhrb. 1872. 64.[13])
53	Müller	J. H. Kaufmann	Rom	20. V, 1815	Oertel 6.[14])
54	Müller	Th. Huber	Rom	14. IX, 1820	Frkf. Conv. Blatt 1849. No. 56 u. 57.[15])
55	Müller	v. Ingenheim	Rom	VI, 1822	Allg. Ztg. 1874. Beilage No. 220.[16])

1) Joh. Friedr. Hahn, der Genosse des Göttinger Bundes, ist der Absender von 1, 10 und 15, also auch der Empfänger von Müllers Briefen 3 und 6 und nicht wie Holtei angibt, Ludw. Phil. Hahn, was auch der den Hain berührende Inhalt erweist.

2) An Kobell, nicht an Klotz, wie Weinhold A. f. Lg. III, 515 Note meint, geht der Brief; in Müllers zugleich veröffentlichtem Gedichte an die Liebesgötter, das sicher an Kobell gerichtet ist, deutet Müller den Namen ebenso K . . . (Kobl wie die Familie noch heute ihren Namen spricht) an. Auch kannte Müller Kobell schon, bevor er nach Mannheim umsiedelte; Klotz aber nicht, der erst 1775 von Stuttgart nach Mannheim kam. Der Brief folgt im Anhang. Ungedruckt ist ein Brief Müllers an Kobell 1774 (Oertel 9).

3) Absender, Empfänger und Datierung der im B. M. als Koncepte — nur Brief 29 ist Original — befindlichen und im Anhang gedruckten fragmentarischen Briefe werden in der Folge besprochen. Nur 30, 31 und 32 seien hier erörtert. — Brief 30 schreibt Müller nach einer Reise und versetzt sich im Geiste an einen Punkt derselben zurück, von wo aus er Landau, Carlsruhe, Speier und Mannheim sieht und zum Orte Lehnsweiler hinabsteigt. Unter letzterem Pfarrdorfe wird das pfälzisch ausgesprochene Leinsweiler zu verstehen sein; wenigstens bieten die Spitzen

des pfälzischen Gebirges, an deren Fuß es liegt, besonders die Madenburg die erwähnte Fernsicht. Müller ist von dieser Reise nach Mannheim zurückgekehrt, was der Ausdruck, er verreise bald, den man doch zumeist nur von einer Abreise von Hause gebraucht, schließen läßt. Gewagter ist die zeitliche Feststellung des Briefes; Müller sieht sehnsüchtig nach Mannheim, wo er sehr befreundet sei; also kann der Brief nicht vor 1776 geschrieben sein, da Müller erst 1775 nach Mannheim kommt; der Brief ist im Herbst geschrieben, da er auf der Reise Trauben vorgesetzt bekam; Herbst 1778 ist Müller in Rom; also ist nur die Wahl zwischen Herbst 1776 und 1777. Da Müller Herbst 1777 nach Zweibrücken reiste, so ist wahrscheinlich, daß er mit dieser Tour einen Ausflug ins pfälzische Gebirge verband; der Vorsatz, bald zu verreisen, kann sich dann auf seinen Plan, nach Düsseldorf zu gehen, beziehen. — Brief 31 berichtet von einer Herbstreise, doch wohl von der 30 beschriebenen; auch die hier erwähnte treffliche Unterhaltung mit Pfarrerstöchtern stimmt mit dem Inhalt des vorhergehenden Briefes; vermuthlich ist demnach Brief 31 Spätherbst 1777 anzusetzen, d. h. wenn 30 richtig datiert ist. Eines bleibt freilich auffällig, daß Brief 31 einen Reisegefährten Müllers angibt, welchen 30 verschweigt. Brief 32 ist nach der Rückkehr von einer Reise Müllers geschrieben, auf welcher er einen Galleriedirektor begleitet, welcher seine Braut nach Düsseldorf führt. Vermuthlich ist es der Düsseldorfer Galleriedirektor Johann Lambert Krahe, geb. 1712, Direktor 1767—90, den Müller in Mannheim kennen gelernt haben kann, weil derselbe dort den Plafond der Bibliothek und Bilder für die Jesuitenkirche malte (vgl. R. Wiegmann, die kgl. Kunstakademie zu Düsseldorf 1856, 2 ff). Die Reise fällt Herbst 1777 oder Frühjahr 1778, da Müller auf der Rückreise Klinger und Seyler in Frankfurt trifft, welche nur zu dieser Zeit da verweilten. (Seyler kam erst Mai 1777 von Weimar los — Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst II, 393 — und Müller ging August 1778 nach Rom.)

4) Ein Brief von Lenz aus W(eimar) kann nur 1776 fallen. H. Prof. Jegór v. Sivers theilte mir gefälligst mit, er besitze die Abschrift eines Drohbriefes von Lenz an Müller aus dem Jahre 1775 oder 76 und habe auch andere Briefe Müllers, von den 70er Jahren bis zum Tode Müllers fortgeführt, abschriftlich durch Rud. Köpke besessen.

5) Da Schubart Brief 13 Müller zum ersten Male duzt, kann 14 nur Dezember desselben Jahres verfaßt sein.

6) A. a. O. fehlt das Datum, das H. II⁴, 124 darbietet.

7) 20 fällt vor 21, weil die in Brief 20 geplante Reise nach Heidelberg durch 21 abgesagt wird. Daraus ergibt sich zugleich, daß 21 an Müller adressiert werden muß; der als Reisegefährte empfohlene Maler aus Hamburg ist Kobells Schüler Fr. Ludwig Waagen, der obwohl in Göttingen geboren, als Hamburger gelten konnte. Brief 22 ist ebenso an Müller, der in Heidelberg nicht viel weniger bekannt war als in Mannheim; Müllers Grüße nach Hamburg gehen an Waagen; „der um die Ecke“ ist wohl Merck. Brief 25 geht nicht weniger sicher an Müller, welcher damals schon zur Romreise entschlossen war; auch die beigegebenen Zeilen Chr. Kaufmanns an Claudius über Müller beweisen den Adressaten.

8) Da Brief 17 und 18 von Lessing an Müller geht, so ist auch 21 und 23,

welche die gleichen Mannheimer Verhältnisse betreffen, an diesen und nicht an den Schauspieler Müller gerichtet. Dies ist schon daraus klar, daß der Adressat ein Pfälzer genannt wird, während der Schauspieler aus dem Halberstädtischen stammt. 21 ist auch in Lessings WW. XII, 580 ed. Maltzahn gedruckt. In Müllers Nachlaß mußten sich weitere Lessingsche Briefe finden.

9) 26, 27 und 28 fallen nach Frühjahr 1777, da Müller erst damals der Seylerschen Gesellschaft näher trat (Oertel 13). Der von Holtei in 28 als unleserlich bezeichnete Name heißt wohl Schwan. Ungedruckt: Klinger an Müller 18. Juli 1777 (Oertel 14).

10) Die Datierung der Briefe an Dalberg ist sehr schwierig; hier wurde die Ordnung beibehalten, die der Sammelband der Briefe an Dalberg in der Münchener Hof- und Staatsbibliothek bietet. 33 spricht von Dalbergs Schauspiel Walwais und Adelaide, das zuerst kurz vor 4. April 1778 „von einigen adelichen Damens und Cavaliers“ in Mannheim aufgeführt wurde (Berl. Litt. u. Theat. Ztg. 1778. II, 224). Die erste Aufführung durch Schauspieler in Mannheim erfolgte 14. Juni 1778 (Rhein. Beitr. 1778. II, 387 vgl. 302). Müller vergleicht diese mit einer, die er auf der Reise in Frankfurt von der Seylerschen Truppe gesehen hat. Denn dieser gehörten die im Briefe erwähnten „Borgers“ an. Nach 14. Juni hätte Müller also seine Reise gemacht, und der Brief, nach der Rückkehr in Mannheim geschrieben, wäre demnach ehestens gegen Ende Juni anzusetzen. Für das Datum 1778 spricht auch, daß von der nahen Uebersiedlung der Seylerschen Truppe nach Mannheim die Rede ist, welche noch 1778 erfolgte, und der Hinweis auf den Empfang der Weimarer Unterstützung für die (August 1778 unternommene) Romreise. Nun spricht der Brief von der Geburt eines Töchterleins Dalbergs und in 34 bedauert Müller den Tod der „Blume, die im Lenz gefallen“, den Tod des holden Mädchens, doch wohl desselben Kindes. Folglich müßte in 34 Müller sich 3. Juni statt 3. Juli verschrieben haben. Brief 35 würde sicher zu datieren sein, wenn mir gelungen wäre, die Edition des darin erwähnten „Müssiggängers“ zu ermitteln. Anhaltspunkte außerdem gibt die Notiz, Müller habe Schwan seinen Faust vorgelesen, der nun bald „unter die Presse marschiere“. Er sei Gemmingen gewidmet. Also handelt es sich um Fausts Leben 1. Theil, der Ende 1778 erschien (Recensionen erfolgen erst 1779). Müller schreibt 1820 an Ther. Huber mit getrübtem Gedächtniß, dieser Theil sei schon Januar 1777 (bei Lessings Anwesenheit in Mannheim) in des Buchhändlers Händen gewesen. Warum sollte er dann erst Ende 1778 gedruckt werden sein? Auch spricht die Vorrede von der nahen Abreise nach Italien, die von Müller erst nach Lessings Anwesenheit sicher geplant und erst Mitte 1777 bestimmt war (H. I¹, 60). Als Datum ist daher 27. August 1778 festzuhalten. In Brief 39 ist am Schlusse Vincent statt Vincenz zu lesen. Brief 41 ist wohl Folge von Müllers Klagen an Goethe (Brief 40), er könne sich kein „Studium“ einrichten; wenigstens dankt Müller hier für die Unterstützungssumme Dalbergs zur Einrichtung eines Ateliers. Der Brief ist daher Ende 1779 anzusetzen.

11) Brief 42 und 43 finden sich auch Spenersche Ztg. 1872. No. 208. Beide aus der Radowitzschen Sammlung, wo sie No. 5 und 6 tragen; demnach wäre der

Verlust von vier Briefen Goethes an Müller anzunehmen (vgl. H. Grimm, Spen. Ztg. a. a. O.). Von 44 ist nur der zweite Druck Neue preußische Ztg. 3. Januar 1869. Beil. bei Hirzel verzeichnet. Der erste Abdruck nennt sich „worttreue Abschrift"; von mehreren Varianten verzeichne ich nur die bedeutendste: Frkf. Conv. Bl.: Wenn Raphael mit der glücklichsten Fruchtbarkeit das Einfältigste, Ungemeinste hervorbrachte; Neue preuß. Ztg.: Wenn Raphael mit seiner vielfältigen Fruchtbarkeit das einfältig Ungemeinste hervorbrachte. In Goethes Tagebuch steht zu 6. August 1781 „Müllers Brief" (Keil vor 100 Jahren 241). Düntzer (Charl. von Stein und Cor. Schröter 1876. 169 Note) deutet dies mit großer Wahrscheinlichkeit auf einen Brief von Maler Müller. In Müllers Nachlaß mußten sich Briefe von Goethe finden.

12) Der Briefwechsel zwischen Heinse und Müller wird ergänzt werden durch Hettners Veröffentlichung des Sömmeringschen Besitzes (Allg. Ztg. 1871. No. 147. Beil.), wohl auch aus Müllers Nachlaß.

13) Der von Weinhold in den Preuß. Jhrbb. als ungedruckt veröffentlichte Brief findet sich zum Theil im Morgenbl. Zuvor folgender Absatz, der bei Weinhold fehlt: „Ihre Bedenklichkeiten bei der polemischen Stelle gegen Goethe rechtfertigt das bei Ihnen herrschende, freilich etwas bängliche Zartgefühl, wovon mir schon einige Begriffe zum voraus beigebracht hatte. Lassen Sie uns aufrichtig und mit aller Kälte diesen Punkt erläutern. „Daß Goethes Verdienst" ꝛc. Abgesehen von kleinen Besserungen der Orthographie und Rektion bei Weinhold ergeben sich folgende Differenzen: Morgenbl. ruhig für sich seine Straße geht; Preuß. Jhrbb. ruhig seiner Straße geht. Morgenbl. Dichter darum anreihen wollen? Preuß. Jhrbb. Dichter anreihen wollen? Morgenbl. für die charakteristische Anschauung. Preuß. Jhrbb. für die charakteristische Umspannung. Morgenbl. Tiefe der Empfindung aber ist. Preuß. Jhrbb. Tiefe der Empfindung ist. Morgenbl. ein ächt dichterisches Ganze. Preuß. Jhrbb. ein dichterisches Ganze. Morgenbl. erlaubten ihm niemalen. Preuß. Jhrbb. erlaubten niemals. Morgenbl. daher dann, daß wir. Preuß. Jhrbb. daher wir. Morgenbl. bei den letzteren das Annähern. Preuß. Jhrbb. bei den letzten das Annähern. Morgenbl. das simpathetische. Preuß. Jhrbb. das Sympathische. Morgenbl. flammändischen. Preuß. Jhrbb. flammländischen. Morgenbl. trivialer Wahrheit. Preuß. Jhrbb. trivialer Wahrheiten. Morgenbl. Philister zu zeigen. Preuß. Jhrbb. Philister zeigen? Morgenbl. solcher gemeinen Wirkung. Preuß. Jhrbb. solchen gemeinen Wirkungen. Morgenbl. tröstet es immer nur. Preuß. Jhrbb. tröstet es immer noch. Morgenbl. solch ein Lachs interessirte. Preuß. Jhrbb. solch ein Laps interessirt. Morgenbl. Raum geben soll. Preuß. Jhrbb. Raum gönnen soll. Morgenbl. Unwillens. Aber möchte man nicht den Autor mit Ruthen streichen, der seine Kunst anwendet, solche das Gefühl von Billigkeit verletzende Mißverhältnisse zu stiften, wie die Lage zwischen Charlotte, Eduard und Ottilie, wie die bei der im psichologischen Ehebruch Erzeugung des Bastards? und gar der bei Losbrennung des Feuerwerkes, wobei alle zarte Schonung für Ottiliens Charakter bei uns in Grund gebohrt wird. Pfui! der Hund frißt, was er ausgespien hat, läßt sich hier anwenden, denn in den Wahlverwandtschaften ꝛc. Preuß. Jhrbb. Unwillens. — — In den Wahlverwandtschaften ꝛc. Morgenbl. der offenen, sinnlichen Mignon. Preuß. Jhrbb. der sinnlichen Mignon. Morgenbl.

Philine. Dergleichen Kunstbrühen von Contraposten anzurühren und einen stinkichten Fisch für frisch gesotten durchgehen zu lassen, darf einem so erfahrenen Meister nicht schwer fallen, doch dürfte er nur bei Nasen, denen es an feinem Geruche fehlt, seine Absicht voll erreichen, für unsern Gaumen ist eine solche Schüssel nicht. Zu was 2c. Preuß. Jhrbb. Philine? — — Zu was 2c. Morgenbl. Zigeunergesindel dienen? etwa. Preuß. Jhrbb. Zigeunergesindel? etwa. Morgenbl. gemeinen, ächten, undelikaten. Preuß. Jhrbb. gemeinen, nüchternen, undelicaten. — Der Absatz Preuß. Jhrbb. Ich höre Sie bis bewegen können fehlt im Morgenbl.

Weitere Briefe an Batt besitzt Weinhold: Rom 15. Dezember 1809 (A. f. Lg. III, 499) und Oertel: Rom 26. August 1812 (Oertel 8).

14) Oertel 2 citiert einen zweiten Brief desselben Kaufmann an Müller 15. Januar 1815.

15) Therese Huber hat Briefverkehr mit Müller gepflogen vor und (A. f. Lg. 1874. IV, 52) nach 10. November 1819. In 54 ist zu lesen Yxküll statt Tyküll: Dahin fährt statt dahin führt; Theilnahme sogleich wieder statt Theilnahme wieder; Warnung statt Erwartung; Treffliche statt Tröstliche; mich in mich statt nicht in mich. — Einsicht in das Original gestattete mir der Besitzer, H. Direktor der Hof- u. Staatsbibliothek Halm in München.

16) Auch hier fand mehrfacher Briefverkehr statt, von dem Ingenheims Erben wohl noch Blätter besitzen. — W. O. von Horn (Frkf. Conv. Bl. 1848. No. 323) weist ferner Briefe Müllers über Antiquitäten an Rob. von Langer, Professor an der Münchner Akademie, nach. Götz (Geliebte Schatten, Erläuterungen 19) citiert einen Brief von Wilhelmine Kärner an Müller 20. April 1778. Oertel belegt außer den angeführten Briefen: Exter an Müller, Zweibrücken 14. November 1776 (Oertel 12) und 21. August 1777 (Oertel 13). In seinem Besitze befinden sich auch Briefe an Müller von Fr. v. Schlegel, Ferd. v. Eckstein und Fr. Gottl. Welcker aus den Jahren 1812—15. Endlich bezeugt Müller selbst Korrespondenz mit Wieland und Fr. Jacobi (Frkf. Conv. Bl. Beil. 1849. No. 57). — —

Man sieht, diese Korrespondenz ist eine nur periodisch fließende Quelle. Zu keiner Zeit genügend reich, dann Jahre hindurch versiecht würde sich auf ihrem Spiegel nur ein sehr fragmentarisches Bild Müllers zeigen. Da helfen neben Notizen in den vermerkten Aufsätzen zerstreute Nachrichten aus, so daß deren Sammler doch ziemlich gleichen Schritt mit dem Lebensgange des Dichters halten kann, obwohl er noch hier und dort den Pfad des Vorgängers verliert und erst mit einem Sprunge sich wieder an dessen Seite zu stellen vermag.

Müllers Leben.

Geburt bis Romfahrt.

1749—1778.

Dem Bäcker, Bierbrauer, Küfer und Schenkwirth zu Kreuznach an der Nahe Johannes Friedrich Müller gebar seine Frau Katharina Margaretha geb. Roos am 13. Januar 1749 als Erstling einen Sohn Johannes Friedrich [1], darnach noch sechs Kinder: der zweite Sohn starb sehr jung als Kaufmann in Ostindien; von den fünf Töchtern [2] war die jüngste, Friederike, geboren 1760 fünfzehn Wochen nach ihres Vaters Tod, eine gefeierte Schönheit, welche Christoph Kaufmann 1776 bei seinem Aufenthalte in Kreuznach fesselte. Sie ehelichte den Rittmeister in holländischen Diensten Knabenschuh. Friedr. Götz, Buchhändler in Mannheim, sah sie kurz vor 1858 hochbejahrt.

Da den Vater sein Geschäft abhielt, der Erziehung seiner Kinder besonderes Augenmerk zuzuwenden, so lag diese zumeist in den Händen der Mutter, einer frommen Frau strenglutherischen Glaubens; und bald lastete auf ihr allein die ganze Fürsorge, da der Vater anfangs September 1760 starb. Die Wittwe kam ihren Pflichten strenge nach und erzog alle Kinder, „daß wenn sie erwüchsen, sie in der Welt zu brauchen wären".

---

1) Die Darstellung der Jugendzeit beruht zumeist auf Oertels Programm. Im lutherischen Kirchenbuche zu Kreuznach (jetzt verbrannt) stand eingetragen: „Joh. Fried. Müller, den 13ten Jan. — 49. Mont. hora 10—11 vesp. wurde H. Joh. Fried. Müller Bürger, Becker und Bierbrauer dahier u. ser. ehel. Hausfr. Katharina Margaretha Roosin gebohren und d. 16ten in der Kirche getauft. Zeuge war Joh. Fried. Müller Bürger und Becker, als des Kindes llr Gros-Vater."

2) I, 354.

Ihr ältester Sohn Friedrich [1], der spätere Maler und Dichter, dem diese Schrift gilt, war ein reger Junge, der gerne bei wilden Streichen seiner Kameraden den Anführer spielte. Die Schule war ihm eine unbequeme Einschränkung, der er sich oft zu entziehen wußte, und hätten auch gefälschte Entschuldigungszettel herhalten müssen. Die so gewonnene Freiheit nützte der Knabe zum Herumstreifen in der Umgegend aus, deren Reize ihn oft vierzehn Tage festgehalten haben sollen. Der phantasiereiche Sinn, welcher schon im Kinde gerne den Erzählungen der Amme vom Faust und von der Pfalzgräfin Genovefa lauschte, gefiel sich in Mitten der nahen Felsen, an dem Schacht, der in die Tiefen führte, bei dem von Weiden und Erlen besäumten Ellerbach [2]. Dabei fischte er oder machte den Hirten der Kühe auf den elterlichen Wiesen und Aeckern. Solche müssigen Beschäftigungen stärkten die Empfänglichkeit für die umgebende Natur, und bald begann der Junge im Freien zu zeichnen.

Noch nach seinem Eintritte ins reformierte Gymnasium 1759 that sich Friedrich durch Possen und Neckereien hervor. Jedoch lag er dem Studium eifrig ob, zumal seit seines Vaters Tode. Bei seiner bis ins Alter bewahrten außerordentlichen Liebe zur Mutter [3] war ihm die Last, die er nun auf den Schultern der Wittwe ruhen sah, ein neuer Sporn zum Fleiße. Nach der Einsegnung 1763 verließ der Knabe das Gymnasium, da die Vermögensverhältnisse der Mutter eine Fortsetzung des Studiums nicht mehr erlaubten; ohne Entscheidung über seinen Beruf blieb er als Stütze der Mutter in ihrem Wirthschaftsbetriebe zur Seite.

Schon während der Studienzeit und wohl mehr noch jetzt füllte Zeichnen seine Freizeit aus und dazu das Lesen von Robinsonaden und Reisebeschreibungen. Und so sehr durchdrangen diese den jugendlichen Geist, daß sie Müller zur ersten Selbstschöpfung anregten: im Jahre 1763 trug er in ein Schreibbuch den Anfang einer Reisebeschreibung ein mit dem Titel: „Kurtze Beschreibung oder ausführlicher Bericht etlicher Landschaften, Völkern und Städten zusammengetrachen aus berühmter Männer Reiß-Beschreibungen zu dem besten und nutzen des gemeinen

1) Heinsius legt ihm bei der mit andern Müllerianis zersetzten Aufzählung seiner Werke den sonst nicht beglaubigten Vornamen Ledes bei.

2) I, 350.

3) I, 353.

Manns auf das rethlichste beschriben von Johann Friedrich Müller anno 1763."

Auch ältere Romane haben so gut wie die Volksbücher ihn gefesselt. In den 70er Jahren notiert Müller: „P. Cornelius Scipio des Afrikaners Helden- und Liebesgeschichte vom vergnügten Amydor 1696"[1]) wohl aus dem Kreise der gelesenen Bücher. Und aus der Lektüre von Zieglers „asiatischer Banise" entstand ein dramatischer Versuch in Alexandrinern dieser Ueberschrift: „Die asiatische Banise in einer opera vorgestellt." Federzeichnungen illustrieren als Zeugnisse der fortdauernden Neigung des jugendlichen Dichters zu dieser Kunst die Handschrift.

Die häusliche Beschäftigung machte Müller mit dem pfälzischen Volksleben bekannt, und er konnte sich es nicht versagen, hinter dem Rücken der Gäste oder auf der Kellertreppe während des Bedienens Zeichnungen und Karrikaturen anzufertigen, diese auch mit witzigen Reimen zu erläutern: das erste Zeichen vom erwachenden satirischen Geiste Müllers.

Doch ein Entschluß über die Zukunft mußte bald gefaßt werden. Müller wollte die Malerkunst erlernen; und widerstrebte auch anfangs das Vorurtheil der Mutter gegen ein Künstlerleben, das ihrer spießbürgerlichen Anschauungsweise nicht als Beruf erscheinen mochte, des Sohnes Beharrlichkeit und noch mehr das Eintreten des Kaufherrn Gerhard Heinrich Schmertz, der auch anderer begabter Jünglinge sich annahm[2]), für die Neigung Friedrichs besiegten ihren Widerstand. Möglich, daß Schmertz eine Geldunterstützung zusicherte; wahrscheinlich, daß er seines Freundes, des Dichters Nicol. Götz, Stellung zum Zweibrückischen Hofe ausnützte, Müller dort um das Jahr 1766 oder 1767 bei dem Hofmaler Konrad Manlich in die Lehre zu bringen. Müllers auf ein Kartenblatt tuschierte Zeichnung, eine nach Polen ziehende Bettlerfamilie darstellend, welche seine Mutter sehr hochachtete, und die auch Kennern gefiel, war maßgebend für die Aufnahme. Daß Müller in Zweibrücken und nicht in Mannheim, wohin er als Kreuznacher zunächst gehörte, und wo seit 1757 eine Kunstschule bestand, untergebracht wurde,

---

1) B. M. Fehlt bei Goedeke. Weller, index pseudonym. p. 167 unter den unenthüllten Pseudonymen.

2) Vgl. W. O. v. Horn, Spinnstube 1850. 145.

war vermuthlich durch seine lutherische Religion bedingt. Die Mutter trug in ihr Hausbuch über diesen Schritt später Folgendes ein: „Meinen Aeltesten habe ich in Zweibrücken die Malerei erlernen lassen; dieser hat mehr gekostet, als er von Rechtswegen fordern konnte; meine Kinder hätten auch Ursache sich deswegen zu beschweren. Ich habe es aber in der festen Hoffnung gethan, und meinte, da er der Aelteste ist, er würde vielleicht die Stütze der Familie — ist aber bisher nicht geschehen."

Auch nach diesem Ausscheiden aus der Familie blieb Müller ein treues Glied derselben, wofür sein Lobgesang auf Kreuznach zeugt, und besuchte sie von Zweibrücken aus, wie später von Mannheim, öfter auf ihrem kleinen Landgute bei Kreuznach, zum Staunen derselben goldbetreßt.

In der That scheint Müller dort gut gestellt und gut aufgenommen gewesen zu sein. Das Herzogthum war zu dieser Zeit in einem gewissen Aufschwunge [1], so weit das möglich, wo der Hof wie alle zeitgenössischen in der Nachäffung des Versailler Lebens seine erste Aufgabe sah. Diese Hofkreise aber öffneten sich dem Talente Müllers. Nicht nur daß er den Herzog Christian IV. durch die Zeichnung seiner Lieblingspferde gewann, er machte sich auch in der großen Gesellschaft gerne gesehen durch die Improvisation von Schäferspielen; bei diesem beliebten Zeitvertreib des Hofes auch selbst Akteur zu sein, unterstützte ihn sein mimisches Talent [2]. Götz theilt ein Bild Müllers in solchem Schäferkostüme in den geliebten Schatten mit. Müller war ein schöner, kräftiger und wohlorganisierter Jüngling. Heinse sagt von ihm [3]: „Man beschreibt ihn als einen schönen, jungen, verführerischen Mann von Gestalt und Wesen im Umgang." Auch sein großes, feuriges Auge wird gerühmt [4]. Daraus erklärt sich Müllers Glück bei Frauen, welches zu erproben ihm der Versailler Hofton genug Anleitung gab. Es mag wohl in Zweibrücken gewesen sein, wo Müller das Verhältniß mit einer über ihm stehenden Dame anknüpfte, welches Tieck in seiner Novelle „der Pokal" [5]) verewigte [6]. Darnach hätte die der Verbindung widerstrebende Familie

1) Lehmann, Geschichte des Herzogthums Zweibrücken 490 ff.
2) Heinse, WW. IX, 149.
3) WW. VIII, 136.
4) Frkf. Conv. Bl. 1848. No. 323.
5) Phantasus I, 393.
6) Köpke, L. Tieck I, 349.

der Braut dieselbe zum Glauben an Müllers Untreue gebracht und sie zur Heirath eines ungeliebten Mannes gedrängt, worauf Müller seinerseits die Geliebte für treubrüchig gehalten hätte. Der Abschluß der Novelle: ein Wiedersehen im Alter, Aufklärung und freundschaftliches Zusammenleben ist ebenso Tiecks dichterische Beigabe, wie ja auch der Eingang nicht Müllers Erlebniß, sondern das Tiecks ist [1]. Darf man an Franziska von Venningen denken, welcher Müller 1776 seine Scene Genovefa zueignete?

In Mitten von Zerstreuungen lag Müller dem Zeichnen, Oelmalen und Radieren eifrig ob. Schon 1769 veröffentlichte er Thierstücke mit großem Beifalle. Sein Lehrer und dessen Sohn, der spätere bayrische Galleriedirektor in München Christian von Manlich, wurden seine Freunde, was dafür zeugt, daß er auch in seinem Berufe geschätzt war. So verdiente Müller Christians IV. Unterstützung, die der Herzog nach französischem Muster Kunst und Künstlern zuwendete. Sie ermöglichte es Müller, seinen Aufenthalt in Zweibrücken über die Lehrzeit auszudehnen.

Außer einem häufigen Verkehre in dem v. Heideggerschen Hause [2] pflog er da Umgang mit dem Rektor des Zweibrückner Gymnasiums Friedr. Christ. Exter [3], dem er nach der Trennung brieflich nahe blieb, und dem Dichter Friedr. Hahn; mit diesem besonders im Winter 1774 bis 1775 [4]. Letzterer brachte Müller dem Göttinger Bunde nahe, und durch ihn wurde Müller ein eifriger Klopstockverehrer. Dies beweist des Briefwechsels Inhalt und das Gedicht „Nach Hahns Abschied“ [5]. Nicht weniger deutlich tritt die Anerkennung, welche die Göttinger Müller zollten, darin hervor, daß in Folge ihres Wohlgefallens an Müllers Gedichten sie demselben ein Exemplar der Klopstockschen Gedichte zusandten. Klopstock selbst nahm so eifrigen Antheil an Müller, daß er ein Gedicht

---

1) Köpke a. a. O.

2) Frkf. Conv. Bl. 1848. No. 323. Der Schweizer-Major in französischen Diensten von Heidegger ehelichte 1778 Wilhelmine Kärner, die Schwester von Müllers Braut Charlotte.

3) † 1817 zu Mannheim. Schreibtfl. 1775, II, im Brief an Kobell. Holtei I[1], 162.

4) Weinhold, Heinr. Christ. Boie. 48, Anm. 4.

5) Y. 8 No. 7.

desselben korrigierte [1]). Späterhin erkaltete Müllers Verhältniß zu Hahn [2]), zugleich mit der Loslösung vom Göttinger Dichterbunde und dem Anschlusse an den Frankfurter Kreis. Doch bewahrte der Dichter dem früh verstorbenen Freunde treues Andenken [3]).

Auch in Mannheim war Müller schon bekannt geworden. Den Maler Ferdinand Kobell zählte er zu seinen Freunden und unterhielt besonders mit ihm einen intimen Verkehr, wofür der launige Brief an diesen zeugt, der so lebendig von der doppelten Thätigkeit Müllers als Dichter und Maler spricht. Später wünscht Müller Ferdinand Kobell sich zum Begleiter nach Paris und Rom [4]). — Eine weitere Mannheimer Bekanntschaft war Hofkammerrath Schwan, der Buchhändler [5]), mit dem Müller später noch enger verbunden wurde. Schwan ward sein Verleger. Brieflicher Verkehr verbürgte die Dauer der Freundschaft auch nach Müllers Abreise von Deutschland, und die Hochachtung für Schwan währte bis zu Müllers Tode [6]).

Sicher sind in Zweibrücken viele Dichtungen vorbereitet, wenn sie auch erst um die Zeit der Uebersiedelung nach Mannheim und später gedruckt erschienen. Andere blieben Fragmente, wie das Lustspiel „der alte Obirst", welches Müllers Verhältniß zur hochstehenden Geliebten behandelt. Um diese Zeit war es, wo Müller sich, „weil er ein paar lustige Ursachen dazu hatte" [7]), den Autornamen „Maler Müller" beilegte, den ihm die Mit- und Nachwelt zugestand, obwohl sie gar bald seine malerischen

---

1) H. I¹, 160 f. 2) H. I¹, 163 ff.

3) Er merkt zu dem erwähnten Gedichte nach Hahns Abschied an: „Diß Gedicht erschien vor ohngefehr fünfzehn Jahren in der Göttinger Bluhmenlese. Einer meiner damals noch lebenden Freunde Friedrich Hahn aus Zweybrücken dem ich es nach Göttingen übersand, ließ es einrüken. Es ist für mich gleichfalls eine schmerzliche Reliquie, denn ich habe es niemal seitdem betrachten können, ohne den frühen Verlust eines so edeln Freundes und so hoffnungsvollen Jünglings zur Ehre des Vaterlandes zu bedauern." Gütige Mittheilung des H. Grafen York. — Ob Müller mit dem Zweibrückner Dichter Ludwig Philipp Hahn gar keine Berührung hatte, bleibt dahin gestellt. Weder mir noch Herrn Dr. R. M. Werner in Salzburg, von dem man eine Monographie über L. Ph. Hahn erwarten darf, gelang es, eine Verbindung nachzuweisen.

4) Oertel 9.

5) In der Note zum Brief an Kobell nennt sich der Herausgeber der Schreibtafel 1775. II, 67, Schwan, des Verfassers Freund.

6) Adonis 288. 7) H. I², 185.

Leistungen mit Recht vergaß. So stand Müller gerüstet an der Pforte seiner Laufbahn; sie sollte sich ihm nicht da eröffnen, wo er gelernt hatte. Widerlich wurde sein Aufenthalt in Zweibrücken abgebrochen.

In das letzte Jahr des Zweibrückner Aufenthaltes 1774 fällt seine Liebe zu der jüngeren Tochter des Rentkammer- und Oberkonsistorialrathes Kärner, Charlotte, geb. 13. Januar 1756, einem eben so geistig begabten als schönen Mädchen. Müller besingt sein Lottchen, besingt das Hündchen im Schooße der Geliebten. An sie ist wohl „das braune Fräulein" gerichtet und das Lied: „Kleine Schöne, so artig von Leib". Auch trägt die Geliebte in der „Schaafschur" ihren Namen. Aber das sehr innige Verhältniß wurde gestört. Das Fragment [1]) eines Zwiegespräches zwischen Friedrich und Lottchen, dessen Inhalt nicht nur die Namen, auch der ganze Ton zum Selbsterlebten stempeln, berichtet: Lottchen soll zu einer mißliebigen Ehe gezwungen werden [2]). Da bittet Friedrich seine Geliebte, obwohl er in dem Liede an Lottchen jeden Genuß als Störung der Liebe verdammt hat, woran ihn auch die Braut erinnert, vor der Trennung ihre Liebe zu besiegeln. Und in der That geschah dies. Ein Brieffragment [3]) an Lottchens Vater spricht von dessen Enkel; Müller bittet um Verzeihung; er wolle fleißig arbeiten, um Lottchen zu seiner Gattin machen zu können; der Vater möge doch nicht so hart gegen Lottchen und das unglückliche Kind sein; er möge seine Tochter als seine, Müllers Braut oder Frau, reisen lassen. Offenbar handelt es sich um die Verstoßung der Tochter von Seite des Vaters.

Die weitere Entwicklung der Verhältnisse ist nicht ganz klar. Zwar geben noch drei Fragmente im B. M. Anhaltspunkte zu Müllers Liebesleben; aber auch deren Ausbeute bleibt fragmentarisch. Das eine ist ein Brief Müllers am Beginne seiner Romreise — er schreibt, bald würde ihn ein ganzer Himmelsstrich von der Geliebten trennen, — also August 1778, an ein Julchen gerichtet, wobei jedoch Müller sich einmal Lottchen verschreibt. Dann ein Abschiedsbrief Müllers von der Geliebten, welche

1) B. M.

2) In soferne könnte man das im Pokal erzählte Verhältniß auch hieher beziehen, wobei jedoch die hohe Stellung der Braut nicht paßt; denn einer Beamtentochter war der hoffähige Müller wohl ebenbürtig, wenn er vielleicht auch „nur als Maler" galt.

3) B. M.

seiner Liebe nicht vertraut. Endlich drittens ein Blatt eines Briefes von weiblicher Hand dd. Kindenheim[1]) 22. März; die Schreiberin muß beim Gedanken an ihres liebsten Müller baldige Reise nach Düsseldorf bitterlich weinen; ist es doch ihr glücklichster Augenblick, ihn an ihr Herz zu drücken. Sicherlich nur eine Geliebte hat so leidenschaftliche Zärtlichkeit. Der Brief derselben muß 1775 oder 1777 angesetzt werden, weil nur in diesen Jahren Müller den berührten längeren Aufenthalt in Düsseldorf zu nehmen gedenkt.

An diese Bruchstücke knüpfen sich verschiedene Kombinationen. — Keiner der Briefe beruht auf Fiktion, zu welcher Annahme man am ehesten bei dem ersten kommen könnte, weil Reisebriefe eine übliche Erscheinung der Zeit sind. Aber der Inhalt dieses Briefes ist nicht weniger persönlich als der der andern beiden. Der Brief gibt sich als Antwort auf einen empfangenen, weist auf das Geschenk eines Pultes hin, auf den Abschied vom Vater — kurz kann nicht erdichtet sein. Ebenso wenig darf man hinter dem Namen Julchen einen Versteckname für Lottchen suchen, welche Vermuthung das Verschreiben nahe legt, und die möglich ist, wenn Müller etwa das Kärnersche Haus verboten war. Lottchens Vater konnte zu Müller, der seine Tochter zur Mutter machte, nicht sagen, er solle so brav, bieder und unverdorben als Freude des Hauses wiederkehren, wie er gehe; und Müller kann nicht die Vermuthung aussprechen, daß der Vater wohl jetzt die Wechselliebe zwischen seiner Tochter und ihm erkannt habe, nach den Vorfällen in Zweibrücken. Zweifellos ist in Julchen eine dritte Geliebte Müllers zu erkennen.

Dies gibt die Erklärung zum zweiten Fragmente. Lottchens Familie löst das Verhältniß Müllers zu ihrer Tochter; er zieht sich beleidigt zurück, Lottchen macht ihm den Vorwurf, er habe sie nie geliebt, Müller vertheidigt sich dagegen mit Hinweis auf die gemeinsam verlebten Stunden und nimmt endgültig Abschied. Mangelnde Liebe wirft Lottchen auch in dem schon oben angezogenen fragmentarischen Zwiegespräche Friedrich vor. Nach alledem wird der Brief an Lottchen gerichtet sein und in die Zeit des Scheidens von Zweibrücken, Spätherbst 1774 fallen. Freilich bleibt die Frage offen: Hat Müller noch eine vierte Geliebte gehabt? Da der Brief keinen Namen enthält und Liebesverhältnisse sich oft

1) In der Nähe von Frankenthal.

ähneln, so ist die Möglichkeit nicht abzuleugnen. An Julchen kann der Scheidebrief nicht gerichtet sein; noch auf der Romreise spricht Müller vom Wiedersehen. Aus der römischen Zeit kann er auch nicht stammen, weil das B. M. nur Papiere aus Müllers pfälzischer Zeit bewahrt. Auch zur ersten Liebe, Franziska von Venningen (?), hat das Fragment keinen Bezug, da Müller den Wunsch äußert, nie zuvor eine andere gegeliebt zu haben.

Hatte nun Müller im Einklang mit der Brautfamilie auf Lottchen verzichtet, so blieb die Tochter sicher im Elternhause, wo ihr Aufenthalt seit 1777 wieder bezeugt ist. Als Müller im Jahre seiner Ernennung zum kurfürstl. Kabinetsmaler 1777 nach Zweibrücken reiste, so geschah es gewiß nicht der Braut zu Ehren — Heirathspläne stimmten vorweg mit seiner Reisesehnsucht nicht zusammen —, sondern nur um sich in der neuen Würde Genugthuung zu verschaffen für stete Anfeindungen an seiner Bildungsstätte. Lottchen galt ihm nichts mehr, weil er ein neues Verhältniß mit Julie angeknüpft hatte, deren Namen er gleichzeitig in sein Drama „Golo und Genovefa“ einführt. Lottchen aber bewahrt die Treue. Die Schwester ruft Müller am 20. April 1778 ans Krankenlager der einstigen Braut unter Zusicherung der freundlichsten Aufnahme in der Familie. Umsonst, der gekränkte und treulose Liebhaber kommt nicht. Vorbereitungen für die Romreise sollen ihn abgehalten haben. Verlassen stirbt Lotte — aus Gram. Ob beider Kind der Mutter im Tode vorangegangen war, so daß Müller sich leichter der Verpflichtung entziehen konnte?

Und doch hatte die sterbende Braut die Gedanken der leichtlebigen Künstlernatur wenigstens in so weit gefangen genommen, daß ihm der Name Lottchen statt desjenigen der neuen Geliebten aus der Feder fließt; freilich ein Strich heilt die Verwirrung, und Julchen wird daneben geschrieben.

Noch bleibt eine Schwierigkeit betreffs eben dieses Fragmentes: wie kam der Briefaufsatz in das B. M., da er doch erst auf der Romreise entstand? Schriftzüge und Papier sind den übrigen Blättern durchaus ähnlich. Sollte man annehmen, Müller habe den Brief vor der Abreise in Mannheim niedergeschrieben, wofür die zahlreichen Korrekturen sprechen! Unmöglich scheint dies überhaupt nicht bei einem Bräutigam, der die Briefe an die Geliebte aufsetzt. Für die Vermuthung

spricht, daß Müller auch in seinen „Gedanken“ die im Briefe geschilderte Scene notiert: „gegenübersitzende Mädchen singen am Abend“; also ein ausgeschmückter, künstlicher Brief.

Endlich das Blatt aus Kindenheim. Von den bekannten Geliebten kann nur Julchen die Verfasserin sein. Hat sie dort zeitweilig oder stets gewohnt? Müller konnte sie vom unfernen Mannheim aus leicht besuchen. Wohl auch kurz vor der Romreise nimmt er Abschied auf Wiedersehen von der Geliebten und schreibt ihr einen Brief, für dessen Absendeort er eine Tagereise Entfernung fingiert, als er ihn zu Hause entwirft.

Die Summe dieser Betrachtungen geht wenig über Vermuthungen hinaus. Da die Briefe nicht oder ungenügend datiert sind, ihr Inhalt durch keine anderweitigen Nachrichten belegt wird, so ist kein Anhaltspunkt zu einer bestimmten Entscheidung gegeben. Beigefügt werden muß, daß Müller im ganzen leicht entzündbar erscheint, wie seine Brieffragmente an Freunde aus den Jahren 1777 oder 1778 beweisen. Es bleibt zweifelhaft, ob die in zwei Oden gefeierte Mina, „die schönste Blondine“, in Müllers Leben eine Rolle spielte oder nur Gestalt der Dichtung ist. Doch darf er nicht allzu sehr als Schmetterling dargestellt werden; sein weiches Gemüth trauert um verflogene Liebe. Er kennt und besingt den Trennungsschmerz mit wahrem, ächtem Gefühle. Die in der Pfalz niedergeschriebene Skizze eines Gedichtes klagt um eine verlorene Geliebte; ein „Lied“ schätzt Geiselhiebe, den Verlust von Bruder und Mutter gering gegen den der Geliebten; ist es auf die erste Liebe oder auf Charlotte Kärner zu deuten? Auch in römischer Zeit dichtet Müller noch ein sehr hübsches Gedicht auf die todte Braut: „Die Zeugen“ [1]. Entstand es auf die Nachricht von Lottchens Tod hin, die ihn vielleicht erst in Italien erreichte? Ist Julchen gestorben? hat Müller in Italien neue Liebe gekostet und verloren? Alle diese Fragen bleiben unbeantwortet. Aber sie aufzuwerfen, hat man die Berechtigung, weil Müllers Leben an allen Orten in seine Poesie hereinspielt. —

Es war geboten, Müllers Liebesleben hier im Zusammenhange zu behandeln, wenn es auch zeitlich dem übrigen Lebensgange weit voraus eilte; dessen Schilderung muß bei der Uebersiedelung Müllers von Zweibrücken nach Mannheim wieder anheben.

---

1) Y. 87. No. 47.

Müllers Verhältniß zu Charlotte Kärner mag die Verstimmung gegen ihn in Zweibrücken hervorgerufen und seine Entfernung veranlaßt haben. Den äußeren Vorwand dazu gab Müller durch die Vernachlässigung der Malerei zu Gunsten der Dichtung. Vorwürfe darüber wurden ihm nicht erspart, ja man sprach ihm die Befähigung zum Maler ab. Dies verleidete Müller den Aufenthalt in Zweibrücken und regte doch zugleich seinen Eifer wieder an. Er wünschte, nach dem Muster der zeitgenössischen jungen Maler nach Paris zu gehen und schmiedete Pläne für nachfolgende Reisen nach Italien und England. Allein die Ungnade des Herzogs gewährte ihm nicht die gehoffte Unterstützung, er empfing im Gegentheil eine gleichgültige Demission, was ihn um so mehr kränkte, als er sehr am Herzog hing [1].

Es lag nahe, daß Müller sich in der zweiten pfälzischen Metropole, Mannheim, niederließ. Dort hatte er Freunde an den Brüdern Kobell, an Schwan, vielleicht noch an andern. Mannheim war auch kein ungünstiges Feld für aufstrebende Leute. Es ist nicht uninteressant und für das Verständniß von Müllers Entwicklung geradezu nothwendig, einen Blick auf die Zustände der Pfalz in dieser Zeit zu werfen. Schon das Morgenblatt [2] hat in einer Skizze von Maler Müllers Bildungs-Geschichte und dem gleichzeitigen Bildungszustande der Rheinpfalz den Einfluß der äußeren Verhältnisse auf Müller betont. Doch bietet Häußers Geschichte der rheinischen Pfalz [3] ein viel klareres Bild; dunkler malt es Lerchenfeld in seiner Geschichte Max Josephs I. [4]

Das Mannheimer Hofleben war wesentlich französisch [5]. Prunksucht und Mätressenwirthschaft verschlangen ungeheure Summen [6]. Und wenn auch Karl Theodor viel für die Pfalz that, so daß sie einen erträglichen Anblick von Wohlstand und Thätigkeit bot, so war das doch ein künstlicher Zustand, den die Zeitgenossen überschätzten. Die pfälzischen Beamten blieben bestechliche Richter, unredliche Finanzverwalter und willkürliche Bauerntyrannen, so wie sie Müller im „Nußkernen"

1) H. I², 185.
2) 1820. No. 120, 122, 123.
3) B. II. Abschn. IV. Kurfürst Karl Theodor p. 905 ff.
4) p. 4.
5) Schubarts Brief an Klein. Morgenbl. 1820. No. 229.
6) Vgl. (K. Riesbeck), Briefe eines reisenden Franzosen. II, 336 ff.

schildert. Wissenschaft und Kunst wurden mehr als ein schmückendes Beiwerk höfischen Glanzes denn um ihrer selbst willen gefördert. Aber auch so schon wirkte ihre Pflege wohlthätig, zumal sie schließlich zur Befreiung von den Lehren der Jesuiten beitrug, welche bis zur Ordensauflösung Hof und Wissenschaft beherrschten. Ihren Einfluß trägt am deutlichsten der traurige Zustand der Universität Heidelberg zur Schau. Noch schlechter waren Volksschule und Gymnasium bestellt.

Dagegen war man in höheren Kreisen desto gelehrter, desto wissenseifriger. Schöpfungen wie die pfälzische Akademie der Wissenschaften, die physikalisch-ökonomische Gesellschaft waren in der That bedeutend. Dazu kam 1775 die Gründung der deutschen Gesellschaft auf Stengels Anregung und mit Klopstocks Unterstützung [1]. Sie wollte den nationalen Geist befördern und verband thatsächlich die Pfalz mit dem übrigen Deutschland; noch mehr, sie zog einen halb jesuitischen, halb französisierenden Hof in den Kreis deutscher Bildung. Zeitschriften wie die Schreibtafel, das pfälzische Museum wirkten neben den Berichten der Gesellschaften; aber ihr Kampf, besonders der der ersteren gegen jesuitische Intoleranz endigte mit Beschlagnahme.

Auch die Kunst wurde befördert durch reiche Sammlungen. In der Mannheimer Gemäldesammlung war besonders die niederländische Schule vertreten; die Trefflichkeit der Gipsabgußsammlung rühmt Goethe [2]. So hatte die 1757 gestiftete Akademie der Zeichnung und der Bildhauerkunst günstigen Boden.

Die eifrig gepflegte italienische Oper und das französische Schauspiel, jene verdrängt zuerst durch Kleins „Günther von Schwarzburg“ [3]) und Wielands „Alceste“, dieses durch Schwans Uebersetzungen französischer Stücke gebrochen, geben der schon 1776 begonnenen Errichtung einer Nationalschaubühne Raum, wozu Lessings Beihilfe angestrebt wurde.

Auch unterstützte man wohl Dichter. So spricht Wieland [4]) in

---

1) Anton von Klein, vom Ursprung der Aufklärung der Pfalz in den Schriften der kurfürstl. deutschen Gesellschaft I, 17 ff.; Litterar. Leben Anton von Kleins 32; Wieland an Klein. Morgenbl. 1820. No. 16.

2) WW. XXVI, 84 ff. Dichtung und Wahrheit III, 11 zu Ende.

3) Litterar. Leben Ant. von Kleins 22, 24; Schriften der kurfürstl. deutsch. Gesellschaft. I, 35; zuerst aufgeführt 5. Januar 1777. Rhein. Beitr. 1777. I, 377.

4) T. Merk. 1778. III, 35.

seinen Abderiten — wie sehr diese Mannheim betreffen, kommt unten zur Sprache — von einer Komödien- und Tragödienfabrik. Aber trotzdem — oder eben deswegen? — leuchtete der deutschen Litteratur kein günstig Gestirn, und Müller als die einzige Schwalbe [1]) konnte keinen Sommer machen.

Bei alledem wurde der Kurfürst populär und beliebt. Man hielt es ihm zu gute, wenn das Land schlecht verwaltet, das geistige Aufstreben der Wissenschaft gehemmt, das Land von Beamten und Pfaffen mißhandelt war; er wußte und wollte das ja nicht. Und so vergötterte man ihn; bildliche Darstellungen zeigten seine Apotheose [2]).

Schon Schubart [3]) hat Müller selbst auf die Gunst seiner Umgebung hingewiesen, und ein günstiger Einfluß dieser regsamen Zustände mußte fühlbar werden. Freilich um die Lücken in seiner wissenschaftlichen Bildung auszufüllen, dazu mochte Müller sich zu alt finden, und es war Mannheim auch nicht der Ort dazu. Er lebte in einem Treiben, dessen Geräusch die ungründliche Vorbildung übertönte. Vor allem werthvoll waren ihm natürlich die Gelegenheiten zum Studium der bildenden Kunst. Die Akademie unter Peter von Verschaffelts Leitung besuchte er und trat als anerkannter Maler hervor. Viel mag er mit dem schon früher ihm befreundeten Kunstgenossen, Ferd. Kobell, umgegangen sein; er bedenkt ihn mehrmals mit Widmungen. Dieser führte ihm auch seinen Schüler Lud. Heinr. Waagen als Freund zu, mit dem Müller die Intimität bewahrte auch nach dessen Abreise nach Hamburg [4]); in Rom trafen beide wieder zusammen. Auch Matthias Klotz, seit 1775 als Hoftheatermaler in Mannheim [5]), zählte zu Müllers nahestehenden Freunden. Er wird mehrfach in dem Berichte über seine Bestehlung [6]) von Müller erwähnt — neben anderen Bekannten, von denen man nur die Namen erfährt. Klotz führte Müller auch seinen Lehrer, Guibal in Stuttgart, bei dessen Besuch in Mannheim zu, an dem Müller einen herrlichen Maler

1) Heinse, WW. VIII, 254.

2) Guibal, Lehrer an der Karlsschule. Rhein. Beitr. zur Gelehrsamkeit. 1778. I, 2, 53. und Fratrel kpfl3. Hofmaler. T. Merk. 1778. IV, 76.

3) H. II³, 122.

4) Ist an diesen das Gedicht Y. 7 No. 5 gerichtet?

5) Seit 1778 in München, † 1821.

6) B. M.

und noch herrlicheren Menschen erkannte [1]). Doch nicht nur in Künstlerkreisen verkehrte Müller.

Seine Theilnahme an den Bestrebungen der deutschen Gesellschaft, deren Mitglied er unzweifelhaft war, und seine Befähigung als Dichter verbanden ihn mit den bedeutendsten Männern Mannheims. Außer Schwan, dem Vorkämpfer für deutsches Wesen [2]), war Heribert von Dalberg, der Präsident der deutschen Gesellschaft, sein Gönner und Freund, wie Müllers Briefe an ihn ausweisen, noch über den Aufenthalt in Deutschland hinaus. Müller widmete ihm seine „Niobe". Mit Otto von Gemmingen, einem Dichter und Gelehrten wie Dalberg, hatte Müller das engste Verhältniß. Vor der Romreise lebte er auf Gemmingens Gut und war sein täglicher Tischgenosse [3]). Auch unternahmen beide zu dieser Zeit eine kleine Tour, auf welcher sie Frankfurt berührten [4]). Am klarsten treten die Beziehungen hervor in der Widmung des Faust, worin Müller Gemmingen zu seinem litterarischen Erben einsetzt. Zumeist wohl durch diesen und Dalberg, die Uebersetzer von Shakespeares Cesar und Richard II., wurde Müller mit dem großen Briten bekannt.

Dem Gründer der deutschen Gesellschaft, dem Geheimen Rath und Kabinetssekretär von Stengel, widmet Müller seinen Lobgesang auf das Heidelberger Schloß [5]); dem Finanzminister Frh. von Hompesch „Adams erstes Erwachen". Auch mit dem Hofrath und Hofbibliothekar Andr. Lamey, dem Freunde Schöpflins und Mitarbeiter an dessen Alsatia illustrata, welcher die pfälzische Akademie einrichtete, seit 1763 deren ständiger Sekretär war, 1767 die deutsche Zeitung gründete, Mitglied der deutschen Gesellschaft seit deren Bestehen war und wissenschaftlich schriftstellerte [6]), pflog Müller Verkehr, sowie mit Regierungsrath Medicus, welchen er in dem schon einmal angezogenen Berichte über seine Bestehlung sehr achtungsvoll und intim erwähnt. Es ist dies wohl

1) W. Jhrb. V, 25.

2) Klein, Schriften der deutschen Gesellschaft. I, 9 ff.

3) Heinse, WW. VIII, 273.

4) Vgl. Müller an Dalberg. W. Jhrb. V, 23.

5) Vgl. Müller an Dalberg. W. Jhrb. V, 24.

6) † 27. März 1802. Diese Notizen nach einer ungedruckten Autobiogr. Lameys, welche mir dessen Urenkel freundschaftlich mittheilte.

der Botaniker Friedr. Casim. Medicus [1]), vermuthlich derselbe, den Schubart [2]) einen „bekanntlich sehr guten Schriftsteller" nennt, von dem er ein paar Reden gelesen, wo Thema und Ausführung vorzügliche Empfehlung verdiene. So hatte Müller Umgang mit den bedeutendsten Köpfen der Pfalz. Noch wichtiger jedoch war für ihn die Berührung mit auswärtigen Gelehrten und Dichtern, deren nicht wenige Mannheim als Zielpunkt oder Reisestation besuchten. War Müller durch seine Freunde mit diesen bekannt geworden, so spann sich das Verhältniß häufig fort. Bald ward er selbst als junger Dichter aufgesucht und versäumte nicht, in den benachbarten Bildungssitzen die Freundschaft fortzusetzen.

Gleich der erste ist Goethe, der mit Fritz Jacobi vor dem 5. Februar 1775 [3]) in Mannheim war. Jacobi lud Müller zu sich nach Düsseldorf ein, und Müller scheint 1775 eine Reise dahin geplant zu haben, wie die Widmung seiner Idylle „Schaafschur" 1775 „Herrn Hofkammerrath Jacobi in Düsseldorf vorzulesen" und ein Brief Heinses verräth, doch ohne sie auszuführen [4]). Im gleichen Jahre widmet er dem neuen Freunde den „Satyr Mopsus".

Am 16. Mai ist Goethe auf der Schweizerreise mit den Grafen Stolberg wieder in Mannheim [5]) und mag Müller hier wieder gesprochen haben. Ob beide sich nochmals vor ihrem Zusammentreffen in Italien persönlich sahen, ist zweifelhaft. Denn als Müller März 1777, nachdem Lessing Mannheim verlassen hatte [6]), bei Goethes Mutter vorsprach, die ihm „recht gut" war und an seinen Dichtungen Antheil nahm [7]), war

1) Aus Grumbach 1736—1809, ed. in Mannheim 1783—1784, Botanische Beobachtungen, 1789—1794 philosophische Botanik, 1793 kritische Bemerkungen aus der Pflanzenkunde und 1802 und 1808 ein Forsthandbuch.

2) T. Chron. 1775. 333.

3) An diesem Tage schied Fritz Jacobi von Goethe. D. j. G. III, 62. Die Nachricht von dem sonst nicht belegten Zusammentreffen Goethes und Jacobis im Schwanschen Hause beruht auf Götz' Mittheilungen in den Geliebten Schatten.

4) Heinse, WW. VIII, 136: „Müller ist noch nicht bei uns gewesen; er hat diesen Winter unter uns leben wollen, aber leidige Ursachen vermuthlich haben ihn davon abgehalten."

5) An Joh. Fahlmer. D. j. G. III, 8.

6) Oertel 13.

7) E. Schmidt. H. L. W. 106. Keil, Frau Rath 100. Briefbragm. Müllers im B. M.

Goethe in Weimar. Und Goethe zeigte auch nirgends Interesse für den Dichter Müller; erst der Künstler nahm seine Aufmerksamkeit in Anspruch.

Im gleichen Jahre 1775 trat Christ. Friedr. Dan. Schubart zu Müller in ein Verhältniß großer gegenseitiger Achtung [1]. Kobell hatte die beiden zusammengeführt. Schubarts teutsche Chronik bespricht und bringt Müllersche Gedichte. Die Bekanntschaft flammte in warme Bruderfreundschaft auf [2], in häufigem Briefverkehr werden sie Duzbrüder [3]. Dem gefangenen Dichter sendet Müller Trostworte [4]. Auch der empfindsame Miller steht in Briefwechsel mit Müller [5], jedoch weniger intim als Claudius [6]; während Miller wohl nur den Dichter schätzt, steht Claudius auch rein persönlich Müller nahe.

Zu Anfang des folgenden Jahres 1776 hat H. L. Wagner vor seiner Fahrt von Frankfurt nach Straßburg Müller kennen gelernt und nennt ihn 15. Mai 1776 seinen der Zeit nach letzten aber ihm doch werthen Freund [7]. Brieflicher Verkehr verband beide. Ebenfalls 1776 wird Müller mit Lenz und Klinger bekannt und tauscht fortan Briefe mit ihnen [8].

Joh. Gottfr. Röderer sprach bei seiner Reise nach Göttingen 1776 in Mannheim bei Müller vor, der in Röderers Stammbuch sich also einzeichnete: „Mahler Müller seinem Freund Röderer, den er liebt und in seinem Herzen hält. Erinnere Dich Deines Kauffmanns und meiner. Mannheim im September 1776 [9].“

Der hier erwähnte Kaufmann ist Christoph, der Kraftapostel, welchen Müller in der zweiten Hälfte 1776 kennen und lieben lernte [10].

---

1) Schubart an Klein 25. August 1775. Morgenbl. 1820. No. 230. 3. Oktbr. 1775. Götz, Geliebte Schatten 19.

2) Schubart, Autobiogr. 219. Schubart, sämmtl. Ged. 1825. II, 314.

3) H. II³, 121.

4) Fragment im B. M.

5) H. II³, 120.

6) Vgl. II, 357. H. I², 177; II³, 124. Wagner, Br. v. u. a. Merck 92.

7) E. Schmidt, H. L. W. 105. vgl. 8.

8) Vgl. Müllers Brieffragment im B. M. Lessing, WW. ed. Maltzahn XII, 582.

9) Stöber, Alsatia N. F. 1868—1872, ed. 1873 p. 11.

10) Düntzer, Raumers hist. Taschenb. 1859. 160 f.

Er reiste mit ihm nach Heidelberg, wo er denselben seinen Freunden Karl Kasimir und Ludwig Wundt vorstellte und bei Konsistorialrath Rittmann einlogierte [1]). Man sieht, Müller war auch in Heidelberg bekannt und befreundet. Müller führte Kaufmann ferner bei seiner Familie in Kreuznach ein [2]) und sollte dann Januar 1777 diesem in die Schweiz folgen [3]); ja Kaufmann sagte, er sei eigens, um Müller zu holen, hergereist [4]), eine Schwindelei wie andere des Kraftapostels, dessen Reisezweck nur der Besuch von Dessau war [5]). Müller aber, welcher zu dieser Zeit bestohlen wurde, worüber er selbst ausführlichen Bericht gibt, hatte Hoffnung, in Mannheim bedacht zu werden [6]), und verblieb deshalb daselbst. Während Müllers Verhältniß zu Kaufmann bei dem zweimaligen Aufenthalte in Mannheim Herbst 1776 und Januar 1777 ein sehr enges war [7]), hat es sich schon August 1777 gelockert oder gelöst. Kaufmann beklagt sich über sein Schweigen [8]). So sehr Müller anfangs von dem Physiognomikwesen angesteckt war, er konnte sich doch nicht dauernd mit dessen Vertretern befreunden, schon weil sie alle zu durchschauen wähnten; und er wollte niemand über sich anerkennen [9]). Auch den philanthropischen Tendenzen konnte er sich zeitlebens nicht völlig anschließen [10]). Bald bestach ihn das Ueberraschende von Kaufmanns Persönlichkeit so wenig wie die übrigen, die ihn längere Zeit sahen, und nach dessen Abreise kam er zu ruhigerer Beurtheilung des sonderlichen Mannes. Müllers Dichtungen sind Zeugnisse der verschiedenen Stimmungen gegen ihn; in „Kreuznach" wird er noch sehr hoch gehalten, ebenso in dem Fragmente, das Weinhold veröffentlichte [11]), und im Berichte über die Bestehlung. Aber in „Fausts Leben" tritt schon die Ver-

---

1) H. I², 190. 2) I, 355.

3) E. Schmidt, H. L. W. 107.

4) Müllers Bericht über seine Bestehlung im B. M.

5) Düntzer, a. a. O. 163. Es fehlt bei Düntzer im Itinerar der kurze Aufenthalt in Frankfurt um Neujahr 1777 (E. Schmidt, H. L. W. 107) und in Mannheim vom 3. Januar d. J. ab, den Kaufmann auf der geplanten Rückreise von Dessau nach der Schweiz in beiden Städten nahm, bevor er nach Darmstadt (3. Jan.) zurückging.

6) E. Schmidt, H. L. W. 107.

7) H. I², 186. 8) H. I¹, 60.

9) II, 124. 10) Y. 92. No. 59.

11) A. f. Lg. III, 511.

spottung des „Gottesspürhundes“ hervor, welche Bezeichnung nach Lavaters Name für Kaufmann „Seher Gottes“ gebildet scheint; außer Müller gebrauchen sie Goethe und Voß [1]). Müller nennt sich mit Bezug darauf „Gottes Hundejungen“ [2]).

Weiterhin wird Müller bekannt mit Merck und Wieland. Müller und Merck tauschen wiederholt Grüße [3]), und Merck macht jenem Vorwürfe, daß er ihn bei der Durchreise in Darmstadt nicht aufgesucht habe [4]). Müller umging Merck damals erbost über dessen Recension seiner Faustsituation vom Jahre 1776; diesem Aerger machte er auch Luft in einer Farce „Fausts Spazierfahrt“ [5]). Wielands und Müllers Verhältniß [6]) wurde durch die Recension nicht getrübt, obwohl Wieland eine Note beifügte [7]). Als Wieland an der Jahresscheide 1777/78 in Mannheim verweilte, ging er viel mit Müller um [8]). Darnach aber entstand ein vorübergehendes Zerwürfniß durch die Vermuthung, Wieland habe Müller in den Abderiten verspottet (was an anderer Stelle genauer besprochen wird), worauf sich Wieland voll Anerkennung Müllers vertheidigt [9]). Müller, der vorher an denselben geschrieben hatte [10]), mag die Entschuldigung angenommen haben; wenigstens feiert er Wieland in seinem Gedichte Harmonia [11]), das er in Rom fertigte, wie er ihn früher im Liede erwähnt hatte [12]). Wieland wie Merck haben Müllersche Jugendgedichte recensiert und brachten ihm ein mehr als oberflächliches Interesse entgegen.

Brieflich und mündlich war Müller — Klinger hatte Anfangs 1777 die Bekanntschaft vermittelt — dem Theaterdirektor Seyler nahe getreten [13]), sowie dem Schauspieler Johann David Beil, bevor dieser 1777 nach Erfurt kam.

Aehnlich glänzend, wie die Reihe von Müllers auswärtigen Bekanntschaften sich öffnete, schließt sie auch. Lessing kam Mitte

1) Düntzer, a. a. O. 159. 2) H. I², 190.
3) H. I², 190. I¹, 58. 4) H. I², 177.
5) A. f. Lg. III, 509. 6) Keil, Frau Rath 67.
7) Wagner, Br. an Merck 104 und 145.
8) Keil, Frau Rath 100.
9) T. Merk. 1778. III, 252 ff. W. Jhrb. V, 18. Böttiger, Literar. Zustände und Zeitgenossen I, 180.
10) T. Merk. 1778. III, 256. 11) Absatz 21.
12) A. f. Lg. III, 517.
13) Müllers Fragm. B. M.; H. I², 98. Lessing, WW. XII, ed. Maltzahn 582.

Januar 1777 auf sechs Wochen nach Mannheim in Sachen der Errichtung eines Nationaltheaters [1]). Dort verkehrte er viel mit Müller, wie dieser selbst in seinem Briefe an Tieck über Lessings Tod bezeugt [2]). Müller, welchen Schubart dem Ritter A. v. Klein neben Goethe, Klinger, Wagner und Götz als Gehilfen bei der Errichtung des Nationaltheaters empfahl [3]), nahm in der That Antheil an dieser. Er arbeitete Vorschläge aus, unterhandelte mit Lenz über die Berufung Eckhofs [4]) und wirkte für Lessings Theaterstellung. Er folgt Lessing auch nach Heidelberg, und die Freundschaft beider war so fest begründet, daß nach Lessings Rückkehr nach Wolfenbüttel Briefe die Verbindung aufrecht erhielten, zunächst stets mit Bezug auf die Mannheimer Angelegenheit, wobei Lessing Müller zur Vorsicht mahnte, seine eigene Stellung nicht zu untergraben [5]).

Müller war am Hofe eine geachtete Persönlichkeit, auf deren Ansichten man etwas hielt. So forderte der Kurfürst sein Gutachten betreffs des Nationaltheaters ab. Müller verfaßte daraufhin die beiden Aufsätze: „Gedanken über Errichtung eines deutschen Nationaltheaters" und „Gedanken über Errichtung und Einrichtung einer Theaterschule" [6]). Müllers Lokalpatriotismus, welcher nicht bloß Schmeichelei gegen den Landesherrn ist, so devot auch Müller auftritt, rechnet es Mannheim hoch an, daß es in der Ausführung dieser Idee dem übrigen Deutschland vorangehen soll. Auch ihn treffen Lessings Worte [7]): „In Mannheim hat man keinen andern Begriff als daß ein deutsches Nationaltheater daselbst ein Theater sei, auf welchem lauter geborene Pfälzer agirten. An das, ohne welches wir gar keine Schauspieler hätten, ist gar nicht gedacht worden . . . . Stücke die zu spielen sind, fliegen ihnen ja doch genug ins Maul." Müller erwartet nur von der Errichtung einer Theaterschule günstigen Erfolg für das Theater. Die Schauspieler sollen da zur Naturwahrheit erzogen werden, verlangt Müller im Einklang mit seiner poetischen Richtung. Ueber die Art der Erziehung der Pfälzer Kinder zu Akteuren

1) Guhrauer II², 287. WW. ed. Maltzahn XII, 575.
2) Morgenbl. 1820. No. 48 u. 49.
3) Morgenbl. 1820. No. 230.
4) H. I², 132.
5) H. I², 190; Schöne a. a. O. 501, 503; Lessing, WW. ed. Maltzahn, XII, 582.
6) B. M.
7) Lessing, WW. XII, 586 ed. Maltzahn.

macht er Vorschläge, die mit theilweise komischer Naivetät sich fast nur um kleinliche Aeußerlichkeiten drehen. Im ganzen theilt Müller die Ansichten des Hofes. Und er hatte jetzt Grund genug, diesem willfährig zu sein: er suchte eine gesicherte Stellung, die ihm bei seiner knappen pekuniären Lage [1]) noth that. In dieser Rücksicht schaute er nochmals auf Zweibrücken; aber hier umsonst [2]). Dagegen war man in Mannheim gewillt, seinem Verlangen zu entsprechen, und am 9. Juni 1777 wurde Müller zum kurfürstl. Kabinetsmaler ernannt.

In der vorangegangenen Zeit scheint Müller viel gereist zu sein; man hört von Aufenthalten in Heidelberg, Frankfurt, Mainz, Kreuznach, Erfurt, wo er gewiß Herib. v. Dalbergs Bruder, den Statthalter, kennen lernte. Auch in die Nähe von Coblenz kam er, dann ins pfälzische Gebirg und nach Zweibrücken, und in einem Fragmente spricht er sehr vergnügt von einer Wandertour zur Erholung. Nach Düsseldorf, wohin er schon 1775 eine Reise geplant hatte, berief ihn 1777 abermals Jacobis freundliche Einladung, der Müller wiederum zu folgen gedachte. Aber als ihn Klinger an sein Vorhaben mahnte [3]), hatte sich die Lage geändert. Er war inzwischen Kabinetsmaler geworden. Und sein Plan zu längerem Aufenthalte in Düsseldorf fußte doch wohl außer auf Jacobis Aufforderung auch auf dem Mißmuthe über seine schwankenden Verhältnisse in Mannheim. Denn daß er der Kunst zu Liebe den Ort nicht habe wechseln, daß er Mannheim nicht wegen der oberflächlichen Kunstpflege habe verlassen wollen, dagegen spricht sein Lob über den Stand der Kunst in einem Fragment [4]). Besseres war übrigens auch in Düsseldorf nicht zu erwarten; Heinse gibt [5]) gar keine günstige Beschreibung von der dortigen Art zu lehren und zu lernen.

Düsseldorf war wohl nur in Aussicht genommen, wenn die Erfüllung eines anderen Wunsches sich zerschlug: nach Rom zu gehen. Von der 1777 gehegten Neigung, zuvörderst in Paris zu studiren, war Müller abgekommen, und dies wohl durch den Umgang mit Lessing, der zur Zeit seines Aufenthaltes in Mannheim noch voll der lebhaftesten Eindrücke von Italien war. Daß beide Dichter von Italien sprachen,

1) Vgl. Bericht über die Bestehlung im B. M. u. Y. 7 No. 5.
2) Oertel 12.
3) Oertel 14.
4) B. M.
5) Brief an Gleim. Heinse, WW. VIII, 205.

bezeugt Müllers mehrfache Aeußerung[1], Lessing habe gewünscht, mit ihm den Rest seines Lebens dort zu verbringen. Vielleicht war mit der Ernennung zum Kabinetsmaler schon die Gewährleistung einer Unterstützung zur Ausbildung in Rom gegeben. Jedenfalls wußte man schon Ende August 1777 von Müllers Vorhaben, dorthin zu reisen[2]. Er erlernte die italienische Sprache, wie ein Citat aus Dante im V. M. — freilich in kaum lesbarer Orthographie — beweist[3]. Auch beschäftigte er sich mit klassischen Kunststudien[4]. Doch sollte es nicht so rasch gelingen. Anfang 1778 stand die Ausführung der Reise noch so in der Ferne, daß Müller noch vor der Abreise sein Drama Genovefa zu beenden gedachte[5]. Allein so lange verzögerte sich dieselbe doch nicht. Karl Theodor sicherte ihm eine Pension zu[6], und da diese trotz der „beträchtlichen Erhöhung" von Müllers bisheriger Besoldung unzureichend war, so eröffneten Müllers Freunde eine Subskription. Der Erfurter Statthalter von Dalberg erließ die Aufforderung dazu den 4. Mai 1778, der Weimarer Hof, Knebel, Wieland und Goethe leisteten derselben Folge[7]. Müller empfing 350 fl.

Es ist demnach durchaus nicht abzusehen, daß Köpkes Vermuthung[8], welcher andere folgten, Müller sei aus Verstimmung von Deutschland geschieden, besonders voll Verdruß über Goethes Superiorität, irgendwie begründet ist. Im Gegentheil brachte man ihm von allen Seiten Wohlwollen entgegen und hegte die besten Erwartungen[9]. Der Herzog von Weimar, Karl Theodor von Erfurt und Goethe sandten ihm ihre Silhouetten und Müller äußert sich an Herib. von Dalberg[10]: „Sehr lieb sind sie mir alle drei und müssen hübsch mit mir nach Rom reisen." Er sendet dem Herzog Zeichnungen durch Goethe, kurz es ist

---

1) Z. B. Morgenblatt 1820. No. 48.

2) H. I¹, 59.

3) Müllers Kenntniß der französischen Sprache wird erwiesen durch seine Recension von Mechels la Gallerie de Dusseldorf. Der englischen ward er nie mächtig.

4) Rhein. Beitr. 1778. II, 96.

5) Vorr. zu Fausts Leben. 1. Thl. 1. Ausg.

6) Allg. d. Bibl. 1778. XXXV, I, 310 b. Rhein. Beitr. 1778. II, 96. Olla Potrida 1778. III, 150.

7) Brfw. zw. Goethe und Knebel I, 16; Müller an Dalberg. W. Jhrb. V, 23.

8) Ludw. Tieck I, 324.

9) W. Jhrb. V, 23.

10) Winckelmann u. s. Jhrh. 297.

keine Spur von Verstimmung aufzudecken; nur die Sehnsucht nach dem Land der Kunst rief ihn im August 1778 nach Rom. Freilich hatte er eine Kunstreise geplant und nicht erwartet, daß er die Heimath nicht mehr sehen sollte [1]).

Müller war ein Mann geworden. Seinen Uebertritt aus den Knabenjahren in die des Jünglings bezeichnet die Uebersiedlung von Kreuznach nach Zweibrücken. Da kam die Jugendkraft in voller Geselligkeit zum frischen Ausbruch; die ersten Knospen der Dichtkunst setzten sich an, um nach der Niederlassung in Mannheim aufzublühen. Auch dieser Ortswechsel bildet einen Abschnitt in Müllers Entwicklung; das reifere Jünglingsalter begann von da ab in thätigem Streben. Jetzt stand er vor einer neuen Lebensstufe. Nunmehr wollte er alle Liebhabereien von sich streifen, er wollte sogar von der Dichtkunst Abschied nehmen, um allein der Malerei obzuliegen. Denn obwohl man ihm in Zweibrücken die zersplitterte Thätigkeit zum Vorwurfe gemacht hatte, hatte er doch in Mannheim in Mitte der viel reicheren litterarischen als malerischen Anregung und wohl auch von der eigenen Neigung gezwungen, dem Dichten nicht entsagt. Die Erstlingswerke seiner Poesie hatten bald mehr Beifall gefunden, als die seines Pinsels. Was Wunder, wenn der ehrgeizige Jüngling auf dieser Bahn fortgeschritten war? Da mahnten ihn wiederholte Aeußerungen, seine Anlagen befähigten ihn noch mehr zum Maler als Dichter, nach der Art seiner Werke zu schließen. Ohne daß Müller Leistungen in der Malerei zeigte, war sein malerischer Ruf im Steigen, sein poetischer nach kurzer Blüthe im Sinken. Das mußte den eigentlichen Beruf Müllers auch in seiner Neigung wieder hervortreten lassen; der Entschluß, sich ausschließlich der bildenden Kunst hinzugeben, reifte. In Rom sollte ein neues Leben beginnen; nur wenige Manuskripte, die dem Abschlusse nahe waren, begleiteten ihn ins Land der bildenden Kunst. Mit Selbstvertrauen that er den Schritt; gaben ihm doch die Hoffnungen seiner Freunde auf sein Talent die Berechtigung dazu.

---

1) Brief an Julchen. B. M.

Romfahrt bis Tod.

1778—1825.

Muthig, eifrig und jubelnd kam Müller, ohne in Zwischenstationen Aufenthalt zu nehmen, in Rom an. Wie hätte die Stadt ihren Eindruck verfehlen sollen? Der erste vorliegende Brief Müllers aus Rom gibt davon Zeugniß[1]): „Wie dank ichs doch meinem guten Schicksal das ich jetzt, noch jetzt in den Tagen des Vermögens und Gefühls diese Wunder zu schauen und zu kosten beglückseligt bin. . . . . O daß Sie (Her. v. Dalberg) und der herrliche v. Gemmingen nur ein einzigmal hier bey mir wären, nur eine Stunde . . . . . wie sollten Sie aus Ihnen Selbst hervorgehen wie sollten Sie jublen das ist doch groß! Das ist doch herrlich!" Und noch nach zweiunddvierzig Jahren des Aufenthaltes in der „ewigen Roma" spricht er[2]) ebenso begeistert von dem „Genusse, den Rom allein nur gewähren kann". „Die Monumente alter Römerpracht und besonders die Kunstschatzkammern des Vatikans", zu denen es ihn „alle Morgen und alle Mittag" hintrieb, erfüllten seinen Geist ganz. Voll Dank erinnerte er sich seiner Gönner, welche die Reise ermöglichten. Die besten Vorsätze zur Thätigkeit faßte er vor „den unaussprechlich herrlichen Werken Rafaels", bei denen er täglich seinen „Seegen holte". Dankesworte zu schreiben, war ihm zu wenig. „Die Anwendung allein, und wie ich Gebrauch von den Güthigkeiten machen werden sollen für mich sprechen", schreibt er an Her. von Dalberg.

Aber bald stellte sich zwischen Müller und sein Studium ein schweres Hemmniß. Gleich anfangs drängten Nahrungssorgen. Das theuere Leben in Rom zehrte die Pension rasch auf[3]). Die erste Zeit galt natürlich mehr der Reception als Produktion. Statt daß der Pinsel nährte, mußte der Maler die Erlaubniß zu kopieren erkaufen. Dazu die Auslagen für die deutsche Akademie, deren Unterhalt die Künstler bestreiten mußten. Und selbst als er zu schaffen beginnen konnte, mangelte es ihm überall; noch nach Jahresfrist konnte sich Müller keine eigene Werkstätte halten. So vermehrte das Gebot der Einschränkung die Noth.

---

1) W. Jhrb. V, 26. 2) Frkf. Conv. Bl. 1849. No. 47.
3) Brfw. zw. Goethe und Knebel I, 16 f. Grenzboten 1873. 295.

Nachdem die erste Pension von Weimar — d. i. die der Freunde, um sie durch diese Bezeichnung von der Mannheimer zu unterscheiden — ihm September 1778 zugegangen war, erbat Müller dieselbe im Oktober des folgenden Jahres wiederum, und Goethe sandte ihm sofort nach seiner Rückkehr von der Schweiz im Januar 1780 die Summe von 304 Thlr. zu [1]). In demselben Jahre empfing Müller nochmal 100 Dukaten von Weimar; Goethe ersucht Schwan am 18. Februar 1780 um die Vermittlung mit der Bitte um Entschuldigung für die doppelten Beschwerden [2]). Goethe beschloß auch die Zukunft Müllers zu ordnen und sorgte für ihn [3]). Her. von Dalberg, der unter den Subscribenten vermißt wird, unterstützte Müller privat, wie dessen dankender Brief an ihn beweist [4]).

Diese Beihilfe der Freunde war um so nothwendiger, als von Mannheim aus schon bald weder die Zeit der Auszahlung — noch die Summe selbst regelmäßig war [5]); ja die Pension scheint zuweilen ganz ausgeblieben zu sein [6]). Abgesehen von solchen Unterbrechungen erhielt Müller bis 1798 Pension; im Januar 1800 schreibt er an Schwan [7]), daß er seit fünfzehn Monaten nichts bezogen habe. Nach Köpkes Angabe [8]) wurde sie wegen der Kriegsjahre nicht weiter ausbezahlt. Müller wandte sich deshalb 1799 schon an den neuen Kurfürsten Maximilian Joseph, der ihm in der Jugend nicht ungeneigt gewesen sei, durch den Frh. von Stengel, wie der Brief an Schwan besagt. Allein, wie es scheint, ohne Erfolg, obwohl seine Lage gerade damals äußerst bedrängt war. Im Jahre 1806 wandte er sich von neuem im Interesse seiner Pension an H. von Freibergh, und diesmal drang die Bitte durch, vermuthlich mit Unterstützung des Kronprinzen Ludwig von Bayern, welcher

1) Brfw. zw. Goethe u. Knebel a. a. O. Im Tagebuch Goethes 18. Januar 1780 „Früh an Müllers arrangement gearbeitet". Keil Vor hundert Jahren 208. Düntzer, Charl. v. Stein und Coron. Schröter 1876, 169. Note.

2) Götz, Geliebte Schatten, Autogramm. „Fehlt bei Hirzel".

3) Spen. Ztg. 1872. No. 208. 4) W. Jhrb. V, 28.

5) Brfw. zw. Goethe und Knebel a. a. O.

6) Wieland schreibt darüber an Schwan im Februar 1780. (Götz, Gel. Schatt. Autogr.): „Ich möchte wohl zuverlässig wissen, ob es wahr ist, daß er (Müller) von Serenissimo Palatino so gänzlich verlassen werde und entweder gar keine oder doch keine zulängliche Pension erhalte."

7) Götz, Geliebte Schatten, Autogr.

8) Ludw. Tieck I, 324.

Müller bei seinem Aufenthalte in Rom 1805 kennen und schätzen gelernt hatte. Der neue König von Bayern ernennt Müller zum königlichen Hofmaler; wohl von da ab bezog derselbe eine Pension, welche bei seinem Tode die bedeutende Summe von 800 fl. betrug [1]).

Die Weimarer Pension dagegen scheint nach dem Mißfallen, welches die dem Hofe und Goethe 1781 übersandten Gemälde und Zeichnungen Müllers erregt hatten, erloschen zu sein, und die dem Künstler bei dieser Gelegenheit angewiesenen 100 Dukaten [2]) mögen eine letzte Abfindungszahlung der Enttäuschten gebildet haben.

Es waren nicht solche Sorgen allein, welche Müllers Entwicklung in Rom hemmten; auch die Zustände der Kunst und Künstlerwelt des damaligen Roms waren nichts weniger als förderlich.

Der große Theil der Künstler, in deren Reihe Müller in Rom eintrat, war geistig nicht zum besten bestellt. Bevor Fernow 1792 nach Rom kam, hatte fast kein Künstler ein Buch. Erst Fernow richtete ihnen eine Bibliothek ein [3]), und dann erst ließ man sich Zeitschriften aus Deutschland kommen [4]). Aber auch die künstlerische Art und Thätigkeit war engherzig und unbedeutend. Müller schreibt gleich am Anfange seiner Römerzeit an Dalberg [5]): er habe schon manche schöne Künstlerbekanntschaft gemacht von Engländern, Franzosen, Dänen und Holländern, habe aber nur wenige gefunden, die erwählt zu sein schienen zur Verherrlichung Gottes und Verkündigung seiner Wunder, wenige, auf denen sichtbar der heilige Geist ruhe. Nur ein junger Deutscher, der Schweizer Bildhauer Trippel [6]), sei einer von den ersten Berufenen.

Nun bestand zwar ein enger Zusammenhalt der Künstler schon damals, der sich später immer fester schloß; sie hatten nach Nationen gesonderte Versammlungen, sahen sich fast täglich alle im Kafe- und Speisehaus und sprachen sich hier frei aus [7]). Versammlungsorte waren

---

1) Ludwig an Wagner. No. 261.

2) N. preuß. Ztg. 1869, 3. Januar. Beil. No. 2.

3) Joh. Schopenhauer, Fernows Leben II, 14.

4) Welcker, Zoegas Leben II, 91.

5) W. Jhrb. V, 27.

6) Seit 1776 in Rom, der Bildhauer der Goethe- und Herder-Büste, des Geßnermonumentes.

7) N. t. Merkur 1806, I, 176 f.

in Müllers Zeit das caffé tedesco, wohin sich Heinse „wie alle Deutschen" seine Briefe bestellt [1]), und das caffé Greco nella Strada Condotti [2]), wo Müller abstieg [3]). Müller jedoch zog sich von den Künstlern zurück und ging fast mit keinem um [4]). Er hatte in dem heimathlichen Verkehre zu sehr das geistige Leben genießen gelernt, um nicht, wie auch später Carstens, seine Berührung mit den stumpfen Kunstgenossen auf ein geringes Maß zu beschränken. Ihm mißfiel der Zunftgeist, welcher die mangelnde Bildung ersetzen sollte, und die daran geknüpfte gesellschaftliche Rohheit [5]). Unter den französischen Künstlern setzte sich noch das Bacchanalleben fort, welches Sergel gegründet hatte [6]), und das Heinse im Ardinghello [7]) beschreibt. Unter den Deutschen begann dies zu schwinden. Ueber beruflose Künstler klagte späterhin auch Fernow [8]), und noch 1804 fand es Wallis wie Schick unwürdig, sich in dem großen Misthaufen der deutschen Künstler zu wälzen [9]).

Gedrückt von diesem äußern Leben und in der Umgebung wenig anregender Kollegen wandte sich Müller zur Historienmalerei und galt bald etwas bei den Künstlern [10]). Diese Anerkennung, welche seine Leistungen den Genossen abzwangen, bildete sich um so leichter „bei den Handwerksburschen von Künstlern, die das Uebergewicht seines Genies und seiner Kenntnisse und ihre Armseligkeit neben ihm fühlten" [11]), zu Neid aus, da Müller sich in Rom, wo es „zur Sünde geworden war, Genie und Menschenverstand zu haben" [12]), gerade so frei stellte, als er in Mannheim abhängig gelebt hatte. Persönliche Gereiztheit wuchs zur Verdächtigung Müllers; man schilderte ihn den Freunden und Beschützern, von denen er abhing, als einen zur Malerei unfähigen und

1) Heinse WW. IX, 150.
2) Haakh, Beitr. zur neueren Kunstgesch. aus Württemberg. 70.
3) W. Jhrb. V, 27.
4) Heinse WW. IX, 149.
5) N. t. Merkur 1806, I, 177.
6) Kunstblatt 1820. No. 3. p. 10.
7) Ende des 3. Thls.
8) Joh. Schopenhauer, Fernows Leben II, 13.
9) Haakh a. a. O. 141.
10) Brfw. zw. Goethe und Knebel a. a. O. W. Jhrb. V, 29.
11) W. Jhrb. a. a. O.
12) W. Jhrb. V, 28 f.

einen müßigen Menschen. Daß die erstere Anschuldigung nicht ganz unbegründet war, zeigte Müllers Zukunft; aber sicher ungerecht war zu dieser Zeit der Vorwurf der Müßigkeit; denn gerade damals war Müller strebsam und fleißig. Es trat deshalb der spätere Direktor der Gemäldegallerie des Belvedere in Wien Heinr. Friedr. Füger, der 1775—1781 in Rom und Müllers vertrauter Freund war, für diesen gegen des Kameraden Willen ein und schrieb im März 1779 einen volltönenden Vertheidigungsbrief an Guibal, der Müller von Mannheim her kannte, nach Stuttgart [1]), dessen Inhalt in Mannheim und Weimar vorgelegt wurde. Goethe bat am 1. Juni 1779 Dalberg brieflich, Müller über seine Befürchtungen wegen seiner Pensionen zu beruhigen, die Gerüchte seien noch nicht nach Weimar gedrungen [2]); man hoffe noch immer dasselbe von Müllers malerischem Geiste, der gewiß, wenn er sich auf diese Kunst beschränke, etwas Sonderliches hervorbringen würde. In der That dauern, wie oben ersichtlich wurde, die Pensionsbezüge fort, obwohl kurz darnach Müllers Uebertritt zur katholischen Religion im Winter 1779/80 die schlimme Meinung in Deutschland über ihn vermehren konnte.

Mit welcher Uebertreibung das Gerücht davon zuerst in Deutschland auftrat, und wie man über die Sache dachte, berichtet ein Brief Wielands. Er schreibt darüber Ende Februar 1780 [3]) an Schwan: „Die Anekdote Müllern den Maler betreffend wünsche ich nicht bestätigt zu hören. Katholisch mag er immerhin geworden sein, das war bei einem Menschen wie er eine fast natürliche Folge seines Aufenthaltes in Rom und der Macht, womit dort das Aeußerliche der Religion besonders auf Sinne und Einbildungskraft wirkt. Aber ein Mönch zu werden, ist ein toller Einfall. Goethe will nichts davon glauben, weil er noch im Oktober

---

1) W. Jhrb. V, 28 ff.

2) W. Jhrb. V, 21. Nach einer Note im W. Jhrb. beförderte Füger erst 26. August den Brief. Diese Angabe scheint unrichtig, da Goethe schon 1. Juni an Dalberg schreibt, wobei Fügers Brief allerdings nicht erwähnt wird; wollte man die Richtigkeit beider Daten festhalten, so müßte das Gerücht schon vor der Verbreitung von Fügers Brief bis nach Weimar gekommen sein. Doch sieht man den Grund nicht ein, warum Füger den Brief, den er wohl im April empfing, bis August hätte liegen lassen sollen.

3) Götz, Geliebte Schatten. Autogr.

einen so raisonnabeln, gelassenen und gescheidten Brief von Müllern bekommen hat, daß ihm gar nicht begreiflich sein will, wie ein Mann binnen kurzer Frist zu einem solchen Grade von démense herabsinken könnte."

Goethe selbst faßte den Uebertritt durchaus tolerant auf. „Sagen Sie ein Wort, schreibt er am 6. November 1780 an Müller, was an der Geschichte ist, daß Sie sich zu der katologischen (sic) Religion begeben haben. Es verändert in unserer Angelegenheit gar nichts, nur möcht ich wenn die Sache wahr ist, Fragenden die wahren Umstände erzählen und, wäre es nicht wahr, mit Grund widersprechen können."

In der That war Müller Katholik geworden, aber nicht Mönch. Die Darstellung, welche Müller von dem Vorgange zu geben pflegte, berichtet Heinse in einem Briefe an Fr. Jacobi vom 15. September 1781[1]): „Man hat Müller katholisch gemacht; er sagt, es wäre schändlich wie man mit seinem Leichnam so umgegangen sei, jetzt könne er es nicht ändern, ob es ihm gleich äußerst leid thäte wegen seiner Mutter und seiner Freunde. Kobel[2]) versichert mich, daß Müller in den letzten Zügen gelegen habe, als es geschehen sei." In der gleichen Weise sprach sich Müller späterhin gegen den Künstler Joh. Mart. Wagner aus[3]), ja er wollte seine Konvertierung überhaupt nicht eingestehen. Und doch war Müller nicht so völlig passiv bei dem Schritte gewesen. Joh. Jac. Grund gibt die Motive mit vieler Glaubwürdigkeit an. Er sagt[4]): „In einer tödtlichen Krankheit faßte Müller, um sich dem Kurfürsten von Bayern[5]) beliebt zu machen und dadurch seine Pension zu behalten, den Entschluß, die katholische Religion anzunehmen. Alle anwesenden Deutschen erstaunten über diesen Schritt, den sie sich von einem so aufgeklärten Manne nicht einmal als möglich vorstellen konnten. Inzwischen geschah es durch die Mitwirkung eines seiner Freunde, welcher Pensionair vom Anspacher Hofe war, der aber nicht aus religiöser Uebereilung,

---

1) Heinse WW. IX, 143.

2) Franz Kobell, pfalz.-bayr. Pensionist in Rom 1775—1785. Bruder des mit Müller befreundeten Ferd. Kobell.

3) Wagner an Ludwig. No 394 und 833.

4) Malerische Reise eines deutschen Künstlers nach Rom; anonym erschienen Wien 1789. 201. J. J. Grund war 1780—94 in Rom.

5) Karl Theodor war selbst Konvertit.

sondern durch das anhaltende vor vielen Zeugen beiderlei Religion mehrmals bestätigte seltsame Zumuthen Müllers, gezwungen war, ihm zu willfahren. Er legte auf dem Krankenbette sein neues Glaubensbekenntniß ab, wurde vom Vicegerente gefirmt und jener vertrat die Pathenstelle im Namen des Kurfürsten. Wenige Zeit darauf genas er, und jetzt fühlte er die Folgen seiner Verwandlung, da er von seinen Bekannten bitter darüber angelassen wurde. Er konnte nicht bereuen, weil es seine Umstände so haben wollten. .... Er war sich selbst verhaßt, nachdem er von allen verlassen worden war, und stund darüber bei sich an, ob er ein Mönch werden sollte oder nicht, um sich den Augen der Welt zu entziehen. Er ermannte sich bald wieder." Damit ist der Ursprung des Gerüchtes, Müller sei ein Mönch geworden, zugleich erklärt. Karl Theodor sich auf alle Weise geneigt zu machen, war bei dem Mangel, welcher Müllers Entfaltung bedrückte, ein sehr erklärliches Streben. Die Pathenschaft des Kurfürsten stellte seinen Antheil an der Konvertierung fest, und man geht kaum irre mit der Vermuthung, daß der Fortbezug der Mannheimer Pension von da bis zum Schlusse des Jahrhunderts hiedurch bedingt, jedenfalls geregelter wurde. Thatsächlich besserte sich Müllers Lage sofort, wie man aus der prächtigen Bekleidung schließen darf, in der Heinse Müller trifft [1]).

Der Uebertritt hatte der praktischen Ursachen noch mehr als diesen Hauptbeweggrund. Müller handelte auch nach dem Grundsatze des ihm befreundeten Archäologen Zoega, der gleichfalls konvertierte [2]): „Vieles ist auch in der Religion wie in den Regierungsverfassungen: man unterwirft sich den Gesetzen des Landes, wo man lebt." Einen weiteren Punkt trifft Fernows Aeußerung [3]), Carstens habe als Ketzer keine Hoffnung gehabt, ein großes öffentliches Werk in Arbeit zu bekommen. Dies betraf nicht Carstens allein.

Müller hatte Vorgänger und Nachfolger auf diesem Wege genug; von letzteren seien nur Overbeck und Eberh. Wächter [4]) genannt, unter ersteren auf Winckelmann [5]) hingewiesen. Die Gründe, die diesen leiteten, die Veranlassungen, welche bei diesem den Konfessionswechsel beförderten,

1) Heinse WW. IX, 150. 2) Welcker, Zoegas Leben I, 456.
3) Joh. Schopenhauer, Fernows Leben II, 6.
4) Dav. Strauß, kl. Schrftn. 1862. 364.
5) Winckelmann u. s. Jhrh. 403.

waren auch bei Müller maßgebend: das Verhältniß zu einem katholischen Hofe, die Noth der persönlichen Stellung und eine Krankheit[1]). Und besonders letztere, die wohl nur Folge von Müllers angestrengter Arbeit war[2]), mußte den Schritt in Rom, wo man auf Konvertiten zumal unter den Leuten haschte, deren Uebertritt Aufsehen machen mußte, beschleunigen.

Endlich ist nicht außer Acht zu lassen, daß Wieland diesen Vorfall dem Charakter Müllers angepaßt findet. Müller war eine Natur, die sich von äußerem Prunke bestechen ließ. Und dann auch ein religiös empfindsamer und phantastischer Mensch. So erzählt er Tieck von einer Teufelserscheinung[3]). Während er fast auf alle Stände Satiren in seine Werke einflicht, schont er stets die Geistlichen. Doch hatte er die Orthodoxie seiner Familie bei der Uebersiedelung nach Rom so weit abgestreift, daß er für einen aufgeklärten Mann galt. Und gar bald, wenn er sich auch anfangs dem Kultus unterwarf[4]), entzog er sich den kirchlichen Gebräuchen[5]); freilich erst nachdem ihm die Nahrung, welche ihm sein guter Glaube in bedrängter Zeit geboten[6]), durch eine reichliche Pension gesichert war. Den katholischen Pfarrer wies er zuerst von seinem Sterbebette zurück, und wünschte auch ein Begräbniß auf dem protestantischen Friedhofe[7]).

Zu dieser Umänderung der Gesinnung trugen die Einwürfe seiner Bekannten, die ihn ebenso wie Zoega[8]) trafen, bei. Es half wenig, daß er den Schritt vor ihnen und vor sich selbst beschönigte. Vor allem seine Familie empfand die Abtrünnigkeit vom evangelischen Bekenntnisse schwer; sie brach Jahre lang den Verkehr mit Friedrich ab[9]). Ob eine Aussöhnung statt fand, ist nicht bekannt; nur das eine, daß Müllers

1) Justi, Winckelmann I, 302.

2) W. Jhrb. V, 29. Grund a. a. O. nennt mit Unrecht das Einstellen der Weimarischen Pension als Ursache der Krankheit; die Pension wurde ja damals noch bezahlt.

3) Köpke, Ludw. Tieck I, 324.

4) Heinse WW. IX, 144.

5) Wagner an Ludwig No. 835.

6) Müller an Schwan, 7. Januar 1800.

7) Ludwig an Wagner No. 262.

8) Welcker, Zoegas Leben I, 445 f. und 449.

9) Storck Darstellungen. I, 168. Götz, Gel. Schatt. 20.

Mutter ihre Liebe zum Sohne nicht vergaß; ihr letzter Hauch war Friedrichs Name [1]).

Sal. Geßner meinte, Müller müsse in Rom wahnsinnig geworden sein [1]). Und derlei Stimmen mochten in Rom sich noch lauter hören lassen als in Deutschland.

Aus allem Leid, dem pekuniären Mangel, der Verdächtigung seiner Befähigung und seines Strebens, der schweren Krankheit, der mißlichen Lage in Folge des Religionswechsels riß sich Müller nach Grunds Zeugniß dadurch heraus, daß er sich ganz der Kunst hingab. Um so bitterer mußte es ihm sein, auch hierin eine Niederlage noch dazu von werther Seite und unerwartet zu erleiden.

Wie Müller in seinem mehrfach angezogenen Briefe an Goethe vom 16. Oktober 1778 versprach, woran dieser auch im Interesse der Weimarer Pension dringend gemahnt hatte [3]), so sendete er Ende 1780 oder Anfang 1781 Gemälde und Zeichnungen nach Weimar. Allein Goethe mußte ihm am 21. Juni 1781 das allgemeine Mißfallen, das dieselben erregt hatten, mittheilen. Goethe selbst macht Ausstellungen und ertheilt Rath für die Zukunft. Besonders Müllers größtes Bild, den Kampf des Teufels und eines Engels um den sterbenden Moses, bespricht er tadelnd. Zum Theile ruhen die Einwürfe gegen die Bilder auf Gründen, denen man nicht absolut beistimmen möchte. Es ist der fortgesetzte Ausdruck dieses Mißfallens, wenn Goethe an Merck äußert [4]), Müller habe den Titel Maler zu früh vor seinen Namen gesetzt. Die Verbindung mit Weimar löste sich von da ab. Sicher trat eine Verstimmung Müllers gegen Goethe ein; wenn dieser auch neben seiner eigenen Stimme die der Weimarer Kunstrichter abgegeben hatte, Müller sah in ihm seinen Rivalen [5]) und empfand die Zurechtweisung um so herber, als sie von einem Laien kam. Daß eines seiner Bilder, welches in Rom gefallen hatte, in Weimar mißbilligt wurde, kränkte den Enttäuschten. Doch wenn Düntzer, wie wahrscheinlich ist, die Notiz in Goethes Tage-

1) Storck, Darstellgn. I, 160. Das Todesjahr der Mutter ist mir nicht bekannt. Vielleicht fällt es 1815. In diesem Jahre besteht eine Korrespondenz Müllers nach der Heimath mit seinem Vetter Joh. Heinr. Kaufmann.

2) Heinse WW. IX, 80.

3) Spen. Ztg. 1872. No. 208.

4) Wagner, Brfe. an Merck 338. 5) Köpke, Ludw. Tieck I, 324.

buch zum 6. August 1781 „Müllers Brief" mit Recht auf ein Schreiben Maler Müllers deutet[1]), so ist Müller doch Goethes Aufforderung, den Brief zu erwiedern, nachgekommen. Damit war aber der Verkehr wohl abgebrochen, so eng und freundschaftlich er vorher zwischen den beiden Dichtern gewesen war. Schon die Art, wie Goethe die Pension bei den Subskribenten wieder erbat[2]), wie überzeugt er von Müllers Tüchtigkeit sprach, beweist eine aufrichtige Werthschätzung. Goethes Briefe sind im herzlichsten Tone gehalten. Er befolgt den Rath des geachteten Freundes, den er sich betreffs eigener Zeichnungen erholt. Er bittet um eingehende Nachrichten aus Rom, kurz ist nicht nur Müllers Gönner sondern auch sein Freund[3]). Nun aber brach der empfindliche Müller die Verbindung ab; nun mußte auch die Widmung des Dramas „Golo und Genovefa" an den „Freund Goethe" dick durchstrichen werden.

Zu gleicher Zeit verlor Müller seine zweite Hauptstütze. Während sich Goethe ausschließlich um Müllers Malerei gekümmert hatte, war Lessing nur für den Dichter Müller interessiert. Und Müller hatte sich von dem Verhältnisse zu diesem viel versprochen. Aber ein eigenthümliches Mißgeschick störte den Briefwechsel mit Lessing. Durch die Untreue des Vermittlers gelangten mehrere Briefe Müllers nicht zu Händen des Adressaten. Lessing sandte ihm Klagen über das Stillschweigen nicht lange vor seinem Tode, worauf Müller sich beeilt, die Sache aufzuklären. Als Antwort empfängt er die Nachricht vom Tode Lessings, welche ihn mit verzweifeltem Schmerze erfüllt; einem Schmerze, dessen Heftigkeit noch der fünfundzwanzig Jahre später verfaßte Brief an Tieck kund gibt zusammen mit der Ode auf Lessings Tod.

Nun mußte Müller die Verbindung mit den übrigen Freunden in der Heimath entschädigen und seinen Antheil an Deutschland aufrecht erhalten. Er unterhielt Briefwechsel mit den beiden Dalberg, Gemmingen, Jacobi, Lenz, Schwan und Wieland. Wichtiger für ihn waren aber die persönlichen Beziehungen.

Die Betrachtung von Müllers Umgang in Rom wird natürlich

---

1) Charl. v. Stein und Cor. Schröter 1876, 169. Note (falsch 7. August statt 6. angegeben).

2) Brfw. zw. Goethe und Knebel a. a. O.

3) Müller unterstützt Goethes Sammlungen. N. preuß. Ztg. 1869. Beil. No. 2.

nur auf eine sehr beschränkte Vollständigkeit Anspruch erheben können; doch vermögen schon die verbürgten Namen ein gewisses Bild seiner gesellschaftlichen Stellung zu geben.

Von Künstlern traten ihm zuerst Trippel und Füger näher [1]. Dann verkehrte er wohl viel mit Friedr. Ludw. Heinr. Waagen [2], den er in Mannheim schon kennen gelernt hatte, und welchem er bei dessen Rückkehr nach Deutschland seine Genovefahandschrift mitgab. Auch mit Joh. Wilh. Mechau, Landschaftsmaler und Radierer [3], bestand Umgang [4].

Der erste Besuch, den Müller von Deutschland bekam, war Wilhelm Heinse. Dieser hatte den Maler in Deutschland noch nicht persönlich kennen gelernt, hatte sich aber wie Gleim und Fr. Jacobi für ihn interessiert [5]. Heinse berichtet über sein Zusammensein mit Müller an Fr. Jacobi Mitte September 1781 [6]: „Müller erweist mir hier viel Freundschaft; ich wohne in seinem vorigen Quartiere, wo er krank lag“ . . . . .; und am 27. Oktober [7]: „Von Müller und dem gegenwärtigen Zustande der Kunst in Rom ein andermal und mehrere Briefe. . . Müller ist täglich und stündlich bei mir und geht fast mit niemand außerm (sic) als mit mir um, ob wir uns gleich manchmal bis aufs Herumraufen zanken; er ist ein wenig heftig vor der Stirn und mein Blut hat Italien leider noch nicht abgekühlt. . . . . . Ob wir uns gleich zuweilen unter uns zanken, so preist und rühmt er mich doch unverdienter Weise hinter dem Rücken bei männiglich, als eine doppelte Grundsäule von Kunst und ursprünglicher Menschheit . . . . er hat mir die Idylle Centaur Pandarus wegen meines Wohlgefallens daran in einem Lobgesange voll lyrischem Schwung zugeeignet.“

Heinse muß Müllers intimster Freund genannt werden. Das Verhältniß beruhte nicht auf Gönnerschaft, wie viele andere Müllers und währte länger als die meisten. Die starke Sinnlichkeit beider Naturen,

1) W. Jhrb. V, 27; 29 ff. N. preuß. Ztg. 1869. Beil. No. 2.

2) Seit 1780 in Rom.

3) Vor 1780 u. 1790—1800 in Rom, † 1808 als Mitglied der Dresdener Kunstakademie.

4) Brfw. zw. Goethe und Knebel 16.

5) Heinse WW. VIII, 136; 255; 273.

6) Ebenda IX, 143.

7) Ebenda IX, 149 f.

der gleiche Hang zu Litteratur und Kunst knüpfte das Band enge. So plante Heinse mit Müller zusammen die Herausgabe einer Zeitschrift [1]. Noch im Schreiben zum Adonis [2] spricht Müller von seiner Freundschaft zu Heinse; und auch Kronprinz Ludwig weiß von derselben [3]. Müller soll zur Herstellung einer Büste Heinses mit seiner lebhaften Erinnerung an diesen behülflich sein, aber der Tod Müllers hindert dies. Müller, Heinse und Franz Kobell, den Müller schon von Mannheim aus kannte, und der wie Müller pfälzischer Pensionär war, planten eine gemeinschaftliche Fußreise [4].

Wenn Heinse die versprochenen ausführlichen Berichte über Müller nicht sendet (sie liegen wenigstens nicht vor), so darf daraus nicht auf einen Bruch geschlossen werden. Es befinden sich Briefe an Heinse im Besitz des H. Hofrath Sömmering [5]. Einer darunter, von Neapel aus geschrieben — Müller unternahm 1782 größere Studienreisen [6] — beweist ein Mißverhältniß zwischen Müller und Klinger [7], der doch in Deutschland und anfangs in Rom [8] Müller nahe getreten war; später trat Wiederversöhnung ein.

Joh. Heinr. Meyer [9] fand im Umgang mit Müller wenig Reiz [10]; Müllers Wesen mochte ihm nicht zusagen. Doch darf daraus kein Vorurtheil gegen Müller gebildet werden; denn andere Gelehrte und Künstler wissen ihn anzuerkennen.

So der Archäologe Zoega, der bald nach seiner Ankunft in Rom, Juli 1784, mit Müller bekannt wurde. Er lernte über Gemälde viel von der feinen Kennerschaft Müllers [11], und Müller ist wohl der eine

1) Heinse WW. IX, 223. 2) 286 ff.

3) Ludwig an Wagner. No. 201, 210, 257, 258 und Wagner an Ludwig. No. 388, 390.

4) Heinse WW. IX, 144.

5) H. Prof. Hettner, der die Briefe veröffentlichen wird, theilte mir gütigst mit, daß sie nichts Neues enthielten.

6) 4. Mai 1782 war Müller schon im vierten Monate von Rom weg. Heinse WW. IX, 161.

7) Allg. Ztg. Beil. 1872 No. 147.

8) Hettner, Goethe und Schiller I, 265.

9) 1784—1788 in Rom.

10) Riemer, Briefe von und an Goethe 52.

11) Welcker, Zoegas Leben II, 407.

Maler, mit dem Zoega[1]) im Jahre 1785 Umgang pflegt. Auch Müller berichtet von dem freundschaftlichen Verkehre[2]), der sich aber späterhin, doch ohne Differenz beschränkte[3]).

1785 kamen die Gebrüder Janus und Joh. Christian Genelli nach Rom. Müller machte bald ihre Bekanntschaft und sah sie täglich; sie nahmen regen Antheil an ihm, besonders an seiner Dichtung Adonis[4]). Man traf sich zumeist in der Werkstätte des mecklenburgischen Hofbildhauers Busch[5]), die auf dem Barberinischen Platze im gleichen Hause mit Müllers Wohnung war. Der Architekt Joh. Christ. Genelli und Müller blieben sich auch nach der Rückreise der Brüder nach Deutschland befreundet[6]).

Interessant ist die Frage, ob bei Goethes Reise nach Italien die gesprengten Freunde zusammentrafen und mit welcher Stimmung. Ihre Beantwortung beruht zum größten Theil auf einem Briefe Müllers an Heinse vom 17. April 1787. Müller schreibt: „Daß Goethe hier war, wirst du vermuthlich schon wissen. Er logirte beim Maler Tischbein, schien ein Staatsgefangener vom neugebackenen Antiquar Hirt (ein erbärmlicher Prinz) von Schütz, Buri u. s. w. zu sein. Diese machten seine Leibgarde aus und es schien mir immer, wenn ich den starken Goethe unter den schalen Schmachtlappen so herum marschiren sah, als erblickte ich den Achilles unter den Weibern von Skyros. Ich sah ihn nicht, als nur in den letzten Tagen seines Hierseins[7]); da trafen wir uns auf der Villa Medici und sprachen auf einige Augenblicke mit einander[8])."

Goethe erwähnt Müller in seinen Berichten aus Italien nicht mit Namen; aber es findet sich die Erzählung „eines großen Spaßes"[9]),

---

1) Welcker, Zoegas Leben I, 464.

2) Schreiben z. Adonis 187.

3) Ebenda 257.

4) Ebenda 193.

5) † 1821.

6) Tieck WW. I, XXXIII. Allg. Ztg. 1874. Beil. No. 220.

7) Vor der Reise nach Sicilien.

8) Der Brief ergibt mit Bestimmtheit, daß Goedekes Behauptung (Grundr. I, 783; Goethes Leben und Schriften 232), Müller habe zum näheren Freundeskreise Goethes in Italien gehört und sei unter denen gewesen, welchen Goethe seine Iphigenie vorlas, unrichtig ist.

9) Rom, 3. November 1786. WW. XXVII, 208.

dessen Person schon mehrfach auf Müller gedeutet wurde[1]), und wohl mit Recht. Ein Maler habe sich mit Goethes Freundschaft gerühmt, habe jedoch von den mißtrauenden Kunstgenossen befragt, ob der anwesende Fremde Goethe sei, dies fälschlich verneint. Zwar widerspricht der strenge Wortlaut des vorstehenden Briefes an Heinse. Aber hatte Müller nicht Grund genug, die Geschichte, bei der er sich lächerlich gemacht hatte, zu verschweigen? Und Tischbeins Worte über den Helden des großen Spaßes passen sehr wohl auf Müller, dessen Großsprechereien man erfahrungsmäßig mißtraute. Auch mußte diesen Verehrern Goethes Müllers Talent nach den Proben, die er in der Kunst gegeben hatte, viel zu unbedeutend zu einer Freundschaft mit Goethe erscheinen. In Müllers Erinnerung konnte nach zwölf Jahren (denn so lange hatte er Goethe nicht gesehen) dessen Bild verwischt gewesen sein, obwohl er eine Silhouette von Goethe besaß, obwohl er Porträtmaler war. Der Autorität Köpke-Tiecks[2]), welche die Geschichte auf Müller deutet, muß man hier folgen gegen Müllers eigene Worte. Sehr begreiflich ist, wenn Müller nach einem solchen Vorfalle sich zurückzog und Goethe mied, zumal die von ihm genannte Umgebung Goethes, wozu noch dessen Freunde Meyer, Reifenstein[3]) und Hackert[4]) kommen, ihm verfeindet war und ihn von Goethe ferne hielt. Hinderten doch Tischbeins Ränke auch seine Zusammenkunft mit dem Musiker Kayser[5]). Ob auch Karl Philipp Moritz, Goethes Freund, gegen Müller eingenommen war? Später herrschte zwischen beiden eine gewisse Spannung. Müller beschuldigte Moritz, er habe aus seinem Gedichte „Harmonie" die Grundzüge zur „Götterlehre" geschöpft[6]), Moritz hinderte den Druck von Müllers „Adonistrilogie"[7]).

1) Köpke, d. h. also Tieck (Ludw. Tieck I, 324) und Koberstein, Littgesch. IV, 62, 69 deuten auf Müller, Goedeke, Grdr. I, 677 und Weinhold, Preuß. Jhrbb. 1872. 51 ff. weisen die Beziehung als unwahrscheinlich zurück, Hettner, Spen. Ztg. 1872. No. 216 lehnt sie auf Grund des Briefes an Heinse definitiv ab.

2) Allerdings ist gerade in Müllers Verhältniß zu Goethe deren Autorität getrübt, denn Köpke gibt eine Mißstimmung Müllers gegen Goethe als Grund von Müllers Romreise an, was oben widerlegt wurde.

3) Dieser unterschlug Müllers Briefe an Lessing. Morgenbl. 1820. No. 48.

4) Ztschrft. f. bild. Kunst 1868. III, 87.

5) Brief an Heinse. Spen. Ztg. 1872. No. 216.

6) Zach. Werner, ausgew. Schriften Grimma, XV, 119.

7) Adonis 210.

Das Wahrscheinlichste bleibt — mag Müller der Held des großen Spaßes sein oder nicht —, daß die Umgebung Müllers Annäherung an Goethe hinderte. Denn daß die Verstimmung gegen ihn gewichen war, beweist der Vergleich Goethes mit Achilles. Auch Goethe seinerseits mißachtete den Maler nicht so sehr, daß jeder Anschluß unmöglich gewesen wäre. Nimmt er doch 1796 bereitwilligst einen Aufsatz aus Müllers Feder entgegen und empfiehlt ihn Schiller zur Aufnahme in die Horen [1]. Auch läßt er sich von Hirt über Müller erzählen [2]. Freilich beeinflußt ihn auch hier wieder der Kunstmeyer zu Ungunsten Müllers; er entschuldigt sich diesem gegenüber beinahe über die Aufnahme des Aufsatzes, der ihm doch anfangs gut gefallen hatte, und nennt Müller in einem Briefe an Meyer einen „so wenig moralisch als ästhetisch gereinigten Menschen“ [3].

In der Folge muß Goethe Müller angegriffen haben, was dessen Brief an Batt vom 25. September 1810 beweist. Worin die „öffentliche Mißhandlung“ bestand, welche Müller von Goethe erlitten hat, wird nicht ersichtlich. Denn wenn in dem 1805 erschienenen Winckelmann und sein Jahrhundert [4] es heißt: „Als bildender Künstler wollte Müller mehr die Denkweise des Michel Angelo als desselben Formen nachahmen und wählte sich Gegenstände, wo Teufel die Hauptrolle spielen; doch es gelang ihm nicht, sich Beifall zu erwerben“, so kann man das doch keine Mißhandlung nennen. Freilich fällt die Zeit der Veröffentlichung dieses Urtheils über Müller mit seinen ersten bezeugten heftigen Ausfällen über Goethe zusammen. Tieck, der 1805 in Rom war, mußte heiße Worte hören; Köpke berichtet davon [5]: „Später kam Müller mit seiner Ansicht über Goethe offener hervor. Er kritisirte ihn scharf, und war weit entfernt in die allgemeine Bewunderung einzustimmen [6]; ihn erfüllte Eifersucht, seine Stimmung war herb, fast bitter. . . .“ Vor allem tadelte Müller Goethes Iphigenie nach Köpkes Bericht. Jedenfalls ist demnach die Goethesche „Mißhandlung“ vor 1805 anzusetzen. Abermals äußert sich Müller über Goethe sehr absprechend

1) Brfw. zw. Schiller und Goethe. 1. Februar 1797.

2) Ebenda. 4. Juli 1797.

3) Riemer, Briefe v. u. a. Goethe 52.

4) 298.

5) Ludw. Tieck I, 325.

6) Also gegensätzlich zu Müllers Brief an Heinse vom Jahre 1787.

in dem erwähnten Briefe an Batt. Besondere Ausfälle macht er dabei gegen dessen Romane.

Der betreffende Abschnitt im Winckelmann ist vom Kunstmeyer. Zieht man Müllers große Empfindlichkeit in Erwägung, so darf man vielleicht bei dieser kleinen Mißhandlung stehen bleiben[1]. Um so mehr, als man kaum eine zweite Aeußerung eines andern findet, die unter Goethes Namen in die Welt kam. Und Goethe selbst hat Müller schwerlich angegriffen; er äußert sich wenigstens später sehr günstig über Müller. Am Schlusse seines 1818 erschienenen Aufsatzes über Leonardo da Vinci setzt er ihm das einzige und zwar höchst ehrende Denkmal; er rühmt Müllers Referat über Bossis Buch über Leonardo und nennt ihn dabei[2], indem die Erinnerung an die alte Freundschaft ungetrübt erwacht, „seinen mehrjährigen Freund, Mitarbeiter und Zeitgenossen“[3].

Mit diesem freundlichen Worte schließen die ersichtlichen Beziehungen beider Dichter ab; ob Müller verzieh, ist unnachweisbar.

Eine weitere Verfolgung der Berührungen Müllers mit Deutschen sollte zunächst auf Herder führen; aber dieser, obwohl er mit Frh. von Dalberg, der doch Müller sicher aufsuchte, 1788 nach Rom kam, lernte ihn nicht kennen[4] (was Fr. L. W. Meyer[5] bedauert), wie Herder auch von Müllers Dichtungen mit Ausnahme der Niobe[6] keine Notiz genommen hat[7]. Meyer dagegen trat Müller nahe und vermittelte dessen Wiederauftritt in dem Göttinger Musenalmanach 1792 und 1796.

Als 1792 Carstens nach Rom kam, knüpften sich sofort Beziehungen zu Müller an[8], welche der Bildhauer Busch vermittelte[9]. Doch da Carstens sich von der ganzen Künstlerwelt zurückzog, endete auch dies Verhältniß; ja es schlug zu einer prinzipiellen Gegnerschaft um, welcher

1) Oder denkt Müller bei der „öffentlichen Mißhandlung“ noch an den Spott bei jenem „großen Spaße“?

2) WW. XXXIX, 155.

3) Auch mündlich soll sich Goethe günstig über Müllers kunstgeschichtliche Kenntnisse ausgesprochen haben. Frkf. Conv. Bl. 1848. No. 323.

4) Düntzer, v. u. a. Herder II, 259.

5) Beil. z. Allg. Ztg. 1874. No. 220.

6) D. Mus. 1813. IV, 266.

7) Der Biograph Schröders.

8) Schreiben zum Adonis 210.

9) N. t. Merkur 1806, I, 173.

Müller in seinem Aufsatze über Carstens Ausdruck gab. Ob Müller auch mit Fernow, den er im gleichen Aufsatze angreift, verkehrte, bleibt dahin gestellt.

Bevor Müllers Bekanntschaften im folgenden Jahrhunderte besprochen werden, muß eine wichtige Veränderung in Müllers Beruf hervorgehoben, und überhaupt seine persönliche Lage beachtet werden.

Müller war nach dem Mißerfolge seiner Bilder immer mehr von ausübender Kunst abgekommen. Eifrigem und gründlichem Studium der Denkmäler, der Kunstgeschichte gab er sich hin. Dadurch erwarb er sich einmal die Fähigkeit zum Kunstrichter, — so trat er von 1797 ab mehrmals öffentlich als Kritiker auf, so wie später als Kenner von Antiken; dann aber eröffnete sich ihm damit eine neue Ernährungsquelle: der Verdienst eines ambulanten Antiquars[1]); und als Fremdenführer ward Müller sehr tüchtig[2]). Hat er auch noch zuweilen Gemälde entworfen, eine ernstliche künstlerische Thätigkeit nahm er nicht mehr auf. Wenn sich auch anfangs sein gekränkter Ehrgeiz gegen die Annahme der Goetheschen Auseinandersetzungen empört hatte, im Laufe der Zeit machte er sich dessen Ansichten zu eigen; Goethe selbst betont diese Gesinnungseinheit[3]). Müller mußte sein künstlerisches Unvermögen einsehen. Dazu kommt als zweites, daß Müller die Kunstepoche zwar hoch hält[4]), aber mißmuthig ist darüber, daß die Stellung der Künstler nach ihrem Rang und nicht nach ihren Produkten sich bemesse, so daß der Ranglose auf Fabrikspekulation angewiesen sei[5]). Auch diese Einsicht führte Müller vom Wege des Schaffens ab, sowie endlich die dritte Ursache: das Bedürfniß der Ernährung konnte der Fremdenführer leichter befriedigen als der Maler. Und nach dem Aufhören der Mannheimer Pension trat dies in den Vordergrund. Wie unglücklich Müllers Lage am Ende des Jahrhunderts war, spricht sein Brief an Schwan vom 7. Januar 1800 deutlich aus. Er schildert mit welchem Jammer er seit zwei Jahren kämpfe, mit welchem Elend er noch in der Stunde des Schreibens ringe;

1) Köpke, Ludw. Tieck I, 324. Meusel, Archiv für Künstler II, 1, 132; teutsch. Künstlerlexikon 1809, II, 69.

2) Dav. Strauß, kl. Schrftn. 1862. 286.

3) Brfw. zw. Schiller und Goethe 4. Februar 1797.

4) Horen 1797, III, 13 ff.; Schreiben über Bossis Cenaculo Note 32.

5) Horen a. a. O. 14.

er wisse sich vor den Gläubigern nicht mehr zu bergen. Vieles war in diesen letzten neunziger Jahren zusammengekommen, Müllers Lage gleich mißlich zu gestalten, wie Anfang der achtziger. Die Kriegszeiten hatten die Kunst gebrochen, dem Fremdenführer das Brot geraubt. Bei dem Eintritt der Franzosen[1]) in Rom war Müller als Aristokrat und Verschwörer gegen die Patrioten verleumdet und nach Tivoli verbannt worden. In seiner Abwesenheit wurden seine Habseligkeiten ausgeraubt, und die Plünderung schonte seine Papiere nicht[2]). Dazu war Müller nach der Rückkehr aus dem ungerechten Exil krank geworden. Die Kriegszeit steigerte die Theuerung Roms, welche ja ohnedies stets im Wachsen war[3]). Nur die Unterstützung Mildthätiger ermöglichte sein Durchkommen. Im Zusammenhange mit solchen Unfällen steht Müllers Entschluß, in die Heimath zurückzukehren, wie dies die deutschen Künstler in den Kriegsjahren überhaupt thaten[4]). Darum wandte er sich an Frh. von Stengel um dessen Vermittlung bei der Bitte um Erlaubniß hiezu[5]). Dies beweist ein bestimmtes Verhältniß Müllers zum bayrischen Hofe, wenn die Bitte auch besonders eine Reiseunterstützung bezweckte. Sie war erfolglos; Müller bleibt; in welcher Lage, ist nicht zu übersehen. Aber wieder im Jahre 1806 befand er sich in den äußersten Umständen[6]); er mußte aus Noth den größten Theil seiner Kupferstiche, die er sich zu seinem Studium angeschafft hatte, mit bedeutendem Verluste verkaufen. Darum bat er den Baron Freybergh, den späteren Geheimen Rath König Ludwigs, um seine Verwendung. Müller war nicht in die Kasseregister eingetragen und glaubte, daß ihm das, was ihm der Landesherr geschenkt habe, nur deswegen nicht ausgeliefert wurde, weil er dem damaligen bayrischen Künstlermäcenas, Geheimen Rath von Schack, nicht den Hof machte. Diese Bitte war erfolgreich, vermuthlich durch die Verwendung des Kronprinzen Ludwig, welcher Müller 1805 kennen gelernt hatte. Von da ab scheint Müllers finanzielle Lage günstig geblieben zu sein.

1) Die Besetzung dauerte 15. Febr. 1798 bis 27. Sept. 1799

2) Frkf. Conv. Bl. 1849. No. 47. Dabei ging Lessings letztes Schreiben und Briefe Heinses an Müller zu Grunde.

3) Joh. Schopenhauer, Fernows Leben II, 76.

4) Haakh a. a. O. 81.

5) All dies im Briefe an Schwan.

6) Gegenwart 1874. No. 7.

Entgegen seinem anfänglichen Verhalten zu den Kunstgenossen hatte Müller sich im Laufe der Jahre denselben genähert. Wie sehr er von ihrer Art abstach, beweist die Gründlichkeit der Kenntnisse, die er sich aneignete, und die damit verbundene Neigung zum Erwerbe von Kupferstichen, Büchern [1]) und Antiquitäten [2]). Und doch pflog er mit ihnen allen den üblichen Verkehr in der Künstlergesellschaft [3]). So hatte Müller Beziehungen zu den Kunstgenossen Reinhart [4]), Koch [5]), Thorwaldsen [6]), von Rhoden [7]), Carlis [8]), Pacetti [9]), Eberhard [10]), Cornelius [11]) und besonders zu Genelli [12]). Letzterer schätzte Müller und behielt ihn lange im Andenken, auch erzählte er gerne von ihm [13]).

Litterarischen Verkehr pflog er mit dem aus Görres' Briefwechsel bekannten Glöckle [14]), dem „beatus unordentlichen Andenkens" nach Jakob Grimms Ausdruck, für welchen Glöckle Gregor vom Stein abschrieb [15]).

1) Wagner an Ludwig. No. 393.

2) Frkf. Conv. Bl. 1848. No. 323.

3) Wagner an Ludwig. No. 197.

4) Johann Christian R., seit 1789 in Rom als markgräfl. Ansbach-Bayreuthscher Pensionär; Preuß. Jhrbb. 1872, 63. Er erhielt nach Müllers Tod einen Theil von dessen Pension; L. an W. No. 261.

5) Joseph Anton K., 1795—1812 in Rom. Kestner, röm. Studien 99 und nach persönlicher Mittheilung des H. Historienmalers J. M. Wittmer in Rom, Kochs Schwiegersohn; Müller verkehrte so intim mit Koch, daß dieser nach seinen Angaben Bilder ausführte, zu deren Anfertigung Müllers Kunstvermögen nicht ausreichte.

6) Kam 1796 nach Rom; W. an L. No. 38 u. 39. 1811 machte Müller scharfe Angriffe auf Th.; Thiele, Thorwaldsens Leben I, 208.

7) Johann Martin von R., Winckelmann und sein Jhrh. 345. Preuß. Jhrbb. a. a. O. W. an L. No. 271 (Rothe).

8) Salvator de C. aus Trient seit 1806 in Rom; vom bayr. König zwei Jahre lang unterstützt. W. an L. No. 38.

9) Camillo P. Bildhauer. L. an W. No. 1.

10) 1806 von Kronprinz Ludwig von Bayern nach Rom gesandt; Müllers Brief an ihn: Gegenwart 1874. No. 7. W. an L. No. 38.

11) Peter von C. kam 1811 nach Rom. W. an L. No. 197. Ztschft. f. bild. Kunst. 1868. III, 87.

12) Bonaventura G., Sohn von Müllers Freund Janus, kam 1820 nach Italien. Preuß. Jhrbb. a. a. O. Ztschft. f. bild. Kunst. 1870. V, 9.

13) Vgl. Paul Heyse, der letzte Centaur (ein neues Novellenbuch 1871. 239).

14) Müller an Batt Rom 25. Februar 1809. Preuß. Jhrbb. a. a. O.

15) Görres Brfe. III, 190.

Im Jahre 1805 war Ludw. Tieck nach Rom gekommen und eilte, Müller, der ihm durch seine Dichtungen vor allen Deutschen in Rom merkwürdig geworden war [1]), und mit dem er durch J. Genellis Vermittlung schon 1801 korrespondiert hatte [2]), kennen zu lernen [3]). Er besprach in häufigem Umgange mit Müller dessen litterarische und malerische Thätigkeit und erhielt von ihm die Erlaubniß, seine Werke gesammelt herauszugeben und zu diesem Zwecke sich die in Mannheim zurückgebliebenen Papiere Müllers aushändigen zu lassen [4]). In dieser Angelegenheit trat Müller mit Dr. Friedr. Batt in Weinheim, welcher die äußere Redaktion der Werke besorgte, in Briefwechsel vom Jahre 1809 bis 1812 [5]).

Noch gleichzeitig mit Tieck war August Wilhelm Schlegel in Rom. Er sah Müller nur sehr flüchtig [6]). Sein Bruder Friedrich Schlegel forderte Müller zu Aufsätzen für den österreichischen Beobachter [7]) und für das deutsche Museum auf, in welchem auch Kunstnachrichten aus dessen Feder erschienen.

Müllers Berührung mit A. W. Schlegel war deswegen eine so oberflächliche, weil er eben den Kronprinzen Ludwig von Bayern herumführte, den seine geniale Lebendigkeit anzog. Das künstlerische Wesen und die Kenntnisse des „Teufelsmüller", wie dieser nach seiner Vorliebe, Teufel zu malen, genannt wurde [8]), und welche Bezeichnung der Kronprinz vor allen liebte, mochten den kunstbegeisterten Fürsten befriedigen. Die Beziehungen beider werden noch ersichtlicher werden, wenn Ludwigs Papiere entsiegelt werden dürfen [9]), und Müllers römischer Nachlaß bekannt wird; denn es hat Briefverkehr stattgefunden [10]). Inzwischen

1) Köpke, Ludw. Tieck. I, 323 ff.
2) Tieck, WW. I, XXXIII.
3) Ebenda XXXIV. 4) Ebenda ff.
5) A. f. Lg. III, 496—499. Oertel p. 8, 9. Preuß. Jhrbb. 1872. 64.
6) Schlegels sämmtl. WW. VIII, 150.
7) Preuß. Jhrbb. 63.
8) Auf Müllers nach Weimar geschicktem Gemälde war der Teufel die beste Figur; später zeigte er Tieck die Skizze eines Teufels. Diese Vorliebe, nicht die Behandlung der Teufel im Faust wie Kraufling, Chemn. Johannes-Album II, 194 fälschlich meint, ist Ursache des Namens. W. an L. No. 827.
9) Fünfzig Jahre nach König Ludwigs I. Tod.
10) L. an W. No. 36; 180.

können die reichhaltigen Nachrichten, die sich im Briefwechsel zwischen dem Kronprinzen und König Ludwig I. von Bayern und dem Künstler Joh. Mart. von Wagner [1]) finden, genügen [2]). Im ersten oder zweiten Jahre nach dem Beginne der Bekanntschaft des Kronprinzen mit Müller wurde dieser zum königlich bayrischen Hofmaler ernannt [3]), kurz nach des Staates Erhöhung. Müller legte sich zuerst 1807 den Titel bei [4]) und that sich fortan nicht wenig darauf zu Gute; wie seine Druckschriften diese Bezeichnung tragen, so sollte auch auf der Ausgabe der Werke sein Titel beigefügt werden; die Herausgeber willfahrten seinem Verlangen nur auf dem Schmutztitel [5]). Vom Jahre 1808 ab war Müller mit der Gesandtschaft das eigentliche Organ für den Ankauf von Antiquitäten für den Kronprinzen [6]). In dieser Angelegenheit verkehrte er auch brieflich mit Professor Rob. Langer in München, der den Antikensaal dort einrichtete, und den Müller wohl von seinem Aufenthalte in Italien (um das Jahr 1800) kannte. Müller befürwortete auch die Erwerbung des Nachlasses der Angelika Kaufmann; doch drang er damit nicht durch [7]), und die unter seiner Leitung — man weiß freilich nicht, wie weit er mit Schuld trug — angekauften Antiken waren zum Theil nicht werthvoll. Müller war in dieser Beziehung offenbar nicht ganz vertrauenswürdig; er behielt bei den Erwerbungen auch seinen Vortheil im Auge [8]). Dieses Benehmen veranlaßte Müllers Ausschluß von den Geschäften, was ihn nicht wenig erboste [9]). Doch war seine Handlungsweise nicht hinreichend klar, um ihn an seiner Pension schädigen zu können [10]). Nur schwand zunächst des Kronprinzen bisher reges [11]) Interesse für Müller; erst bei

1) Seit 1804 in Rom.

2) Der Briefwechsel befindet sich in dem von Wagnerschen Kunstinstitute zu Würzburg. Die hieher bezüglichen Stellen sind im Anhange abgedruckt.

3) Der neue Nekrolog der Deutschen 1825. No. 147 nennt Müller fälschlich kgl. b. Hofrath.

4) Auf der Schrift gegen Kotzebue.

5) A. f. Lg. III, 496.

6) Urlichs, Gesch. d. Münchener Glyptothek 2. W. an L. No. 2 und 3. L. an W. No. 7 vgl. die Anekdote bei Sepp, Ludwig Augustus, 230 Note.

7) Urlichs a. a. O. 7.

8) L. an W. No. 1, 16, 17. W. an L. No. 2, 3.

9) W. an L. No. 8, 38, 39. L. an W. No. 7.

10) L. an W. No. 36. W. an L. No. 42.

11) L. an W. No. 2, 6.

seinem wiederholten Aufenthalte in Rom 1817 und 1818 und besonders im Winter 1820/21 findet eine Annäherung statt. Während des letzteren überreichte Ludwig Müller ein selbstverfaßtes Sonett in eigenhändiger Schrift [1]), worauf der geehrte Empfänger in derselben Form antwortete [2]). Von da ab kehrt auch Müllers Name im Briefwechsel Ludwigs und Wagners häufig wieder [3]). 1822 übersandte Müller dem Kronprinzen seinen Faust, den dieser lobend beurtheilte [4]). –

Während Müllers Krankheit und über dessen Tod gab Wagner stets unter Ludwigs Theilnahme ausführliche Berichte [5]); auch für Müllers Nachlaß interessierte sich der König [6]). Endlich nochmal sechsundzwanzig Jahre nach dem Tode Müllers wird Ludwigs Interesse wach; er läßt ihm ein Grabdenkmal setzen [7]). Kurz Müllers Persönlichkeit war dem bayrischen Fürsten sympathisch, und nur eine kurze Verstimmung hat beider freundschaftliches Verhältniß gestört [8]).

Eben so sicher ist, daß Wagner besonders gegen den Tod Müllers hin diesen herzlich lieb gewann und nicht nur als Berichterstatter seines Gönners Antheil an ihm nahm.

Von weiteren Begegnungen Müllers lassen sich nachfolgende feststellen [9]):

Adam Gottlieb Oehlenschläger gewann bei seinem italienischen Aufenthalte 1809 „zu seiner Freude das Herz des kräftigen Mannes (Müllers) ganz“; sie theilten sich beide ihre Dichtungen mit [10]).

Ebenso interessierte sich für Müllers poetische Thätigkeit Zacharias Werner, wenn er auch nicht sehr häufig mit ihm verkehrt haben mag. Mitte November 1810 feierte Müller mit anderen bei Werner dessen

---

1) Götz, Geliebte Schatten Autogr.

2) Ebenda; Y. No. 40 p. 85.

3) Zuvor nur W. a. L. No. 197; dann No. 265, 269, 271, 272, 301, 333, 314, 345. L. an W. No. 180, 182, 199, 209, 215, 217, 220, 250.

4) W. an L. No. 301; L. an W. No. 201.

5) Siehe unten.

6) L. an W. No. 261, 262, 263, 266; W. an L. No. 392, 393, 394, 396, 400.

7) L. an W. No. 494, 496, 498, 499, 500, 501; W. an L. No. 827, 829, 831 mit 837.

8) Das Verhältniß beider erörtere ich genauer in den Preuß. Jhrbb.

9) Auffallender Weise erwähnt Luise Seidler Müller nicht.

10) Oehlenschläger, Lebenserinnerungen II, 216. A. f. Lg. III, 497.

Geburtstag [1]; Ende des Monats suchte Werner Müller auf, ließ sich Gedichte desselben vorlesen und ein Bild von seiner Hand zeigen und traf auch Mitte Dezember nochmals mit ihm zusammen [2].

Im gleichen Jahre pflegte Müller Umgang mit dem Baron von Uexküll; er war dessen täglicher Tischgenosse [3]. Uexküll war Müller bei der Revision seiner Schriften behülflich [4] und wird 1820 noch von Müller als Freund erwähnt [5].

Im J. 1818 schloß sich Müller an einen vortrefflichen Klavierspieler Müller aus Wien an, welcher des Dichters Adonistrilogie zu komponieren begann; an der Vollendung hinderte ihn seine Zurückberufung nach Wien und sein bald darauf eingetretener Tod [6].

Müllers besonderer Gönner war der strengkatholische Graf Gustav Adolf von Ingenheim, natürlicher Sohn König Friedrich Wilhelms II. von Preußen, welcher auch der Gönner der Familie Genelli war [7]. Von der, wie es scheint, zahlreichen Korrespondenz des Grafen mit Müller ist nur ein Brief Müllers veröffentlicht aus dem Juni 1822. Ihre Intimität bewährte sich auch im Austausch ihrer Arbeitspläne. Müller besang den Freund in Sonetten, welche aber nicht zum Drucke kamen [8]. Der Brief Müllers beweist, daß seine Eigenschaft als Fremdenführer ihm hohe Kreise eröffnet hatte.

Gegen das Ende seines Lebens trat Müller in Verbindung mit Therese Huber. Diese nahm in das seit 1819 unter ihrer Leitung stehende Morgenblatt Berichte und Dichtungen von ihm auf. Nur ein Brief Müllers aus der Korrespondenz mit seinem „verehrtesten Großmütterchen", wie der Kosenamen lautet, liegt gedruckt vor. In Folge ihres regen Antheils an Müllers litterarischen Leistungen forderte sie ihn, den bekannt [9], ja berühmt [10] gewordenen Deutschen in Rom, zu einer Selbstbiographie

1) Düntzer, Zwei Bekehrte Z. Werner und Soph. v. Schardt, 205.
2) Z. Werner, ausgew. Schrftn. Grimma. XV, 119.
3) D. Strauß, kl. Schrftn. 1862, 286 f.
4) A. f. Lg. III, 497.
5) Frkf. Conv. Bl. 1849. No. 56.
6) Schreiben zum Adonis 264.
7) Ztschrft. f. bild. Kunst. 1870. V, 7.
8) Allg. Ztg. 1874 Beil. No. 220.
9) Köpke, Ludw. Tieck I, 324.
10) Oehlenschläger, Lebenserinnergn. II, 216.

auf, welchem Wunsche jedoch Müller nicht nachkam. Nur gelegentlich wollte er augenblickliche Erinnerungen aufzeichnen und ihr auch den Rest seines Briefwechsels mit Lessing, Heinse, Goethe, Lenz, Wieland, Jacobi u. a., den die Plünderung verschont hatte, mittheilen, obwohl die Briefe sich nur selten über das Gewöhnliche, ja öfters nur auf das Augenblickliche im gesellschaftlichen Leben erstreckten.

Schließlich muß noch Müllers Freundschaft mit Byström, dem Bildhauer, erwähnt werden. Er reiste mit diesem Herbst 1823 auf wenige Tage nach Ancona [1], und Byström pflegte den Kunstgenossen in seinen letzten Tagen [2]. Aus Müllers Feder soll die Skizze über Byström im Kunstblatt [3] stammen.

Seit dem Jahre 1821 scheint Müller sehr gealtert zu haben, während er noch als Sechsziger für einen Mann von vierzig Jahren hatte gelten können [4]. Er war dem Erblinden nahe, und nur die dreimaligen Operationen durch den englischen Augenarzt Bowen [5] 1822 retteten das Augenlicht. Doch blieben Müllers Augen schwach [6].

Zu dieser Zeit mag sein Gedicht „Die drei Augen" [7] entstanden sein; man hört aus dem philosophischen Troste heraus, daß der Sinn für die Welt, für das Leben im Dichter gebrochen ist. Sein Geist zog sich in sich selbst zurück, wie der kränkliche Körper ihn von der Gesellschaft trennte.

Schon im Januar 1823 traten nicht unbedenkliche Störungen in Müllers Organismus ein [8], die sich jedoch im folgenden Monate so weit hoben, als es bei seinem hohen Alter zu erwarten war [9]. Ernstlicher war Müllers Erkrankung im September 1824. In der Nacht vom 24. auf 25. bekam er einen Schlagfluß, welcher ihn einseitig lähmte [10]; doch auch diesmal endete der Anfall noch günstig: im November konnte der

---

1) Wagner an Ludwig. No. 344 u. 345.
2) Ebenda, No. 390, 392.
3) 1820. No. 3 u. 4.
4) Oehlenschläger a. a. O.
5) Allg. Ztg. 1874. Beil. No. 220. W. an L. No. 261.
6) Kunstblatt. 1825. No. 39.
7) J. 89. No. 49.
8) W. an L. No. 322.
9) No. 324.
10) No. 372.

Genesene wiederum ausgehen [1]. Aber schon im Februar des folgenden Jahres erneuerte sich die Unpäßlichkeit; wohl eine Wiederholung des Schlaganfalles ließ den nicht zu fernen Tod erwarten [2]; Müller erholte sich auch diesmal im März scheinbar [3] und war geistig noch frisch [4]. Mitte April ging er im Interesse seiner Gesundheit nach Frascati, wurde jedoch sofort unwohl in Folge eines neuen Schlagflusses [5] und mußte Byström bitten, ihn nach Rom zu bringen. Dieser räumte ihm ein Zimmer seiner Wohnung [6] im Giardino di Malta, Ludwigs Villa, ein, wo er mehrere Tage mehr todt als lebendig und völlig theilnahmlos lag [7]. Am 23. April 1825 bei Tagesanbruch verschied der Dichter und Maler [8].

Der Pfarrer des Sprengels war trotz der Abweisung wiedergekehrt; schon geschwächt, hatte sich Müller alles gefallen lassen und wurde darnach auch gegen seinen Willen — er hatte bei der Cestius-Pyramide begraben sein wollen [9] — in der Kirche St. Andrea delle Fratte, wo auch Zoega (?), Schadow und Angelika Kaufmann ruhen, bestattet [10]. Niemand von den Deutschen begleitete die Leiche, weil der Pfarrer die Beisetzung, ohne jemand zu benachrichtigen, vornahm; in der Seelenmesse waren aber viele zugegen [11].

Aus Müllers Nachlaß kamen alle Gemälde, eigene und fremde, sowie die Handzeichnungen und Kupferstiche, von welchen sich eine bedeutende Sammlung vorfand, obwohl Müller aus Noth 1806 einen großen Theil derselben verkauft hatte, um 800 scudi nach des Verstorbenen Willen an Byström [12]. Baar hinterließ Müller ungefähr 1200 scudi. Von Müllers Büchern waren „zwei Dritttheile alte Scharteken; Theaterkomö-

---

1) No. 374.
2) No. 384.
3) No. 386.
4) No. 388 u. 390.
5) No. 391.
6) Kunstblatt 1825. No. 39.
7) W. an L. No. 391.
8) W. an L. No. 390. Morgenbl. 1825. No. 111.
9) L. an W. No. 262.
10) W. an L. No. 390, 394.
11) W. an L. No. 394.
12) W. an L. No. 392, 393. Das Kunstblatt 1825. No. 39 berichtet, Müller habe kurz vor seinem Tode seine Gemälde an Kardinal Fesch verkauft. Sie müßten sich in dem nach Ajaccio vererbten Theil von dessen Sammlung befinden. Denn in dem Catalogue des tableaux de la galerie de Feu S. E. le Cardinal Fesch, der beim Verkauf der Sammlung 1844 erschien, ist kein Müllersches Bild verzeichnet.

dien, alte Romanzen in Menge, alte Kalender und einfältige Zeitschriften"; auch Beschreibungen von Rom fanden sich darunter. Diese sollten wie Müllers Handschriften, Gipssachen und Kleiderstücke verkauft werden [1]; Melhem sollte den Verkauf leiten [2]. Es ist nicht ersichtlich, wann und mit welchem Erfolge dieser vor sich ging. Der Nachlaß wurde vermuthlich sofort zersplittert. Wenigstens ist er später in den Besitz Verschiedener zerstreut.

Für die Erinnerung an Müllers Grabstätte sorgte sein Gönner, König Ludwig I. Als er im April 1851 in Rom gewesen war, steht sein Entschluß fest, Müller ein Denkmal in der Kirche zu errichten. Die Geistlichkeit machte Schwierigkeiten, besonders wollte sie die von dem Könige gewünschte Inschrift „Teufelsmüller" nicht zulassen [3]. Nachdem Ludwig darin nachgiebig gewesen war und die Erlaubniß zur Aufstellung der Marmorplatte mit 10 scudi bezahlt hatte [4], konnte unter der Einwirkung des bayrischen Gesandten Graf Spaur [5] endlich im April 1852 der marmorne Denkstein, welcher mit Verzierung, Inschrift und Aufsatz auf 30 scudi zu stehen kam [6], zwar nicht an der Stelle des Grabes, doch an einer untergeordneten Stelle unter dem Bogen einer Seitenkapelle vorgenommen werden [7].

Hier sei ein Verzeichniß der Bildnisse Müllers angehängt. Außer dem erwähnten Porträt aus der Jugendzeit in schäferlicher Tracht bringt Götz in den „Geliebten Schatten" ein zweites aus dem Mannesalter. Hettners Aufsatz in Westermanns Monatsheften wurde ein anderes beigesetzt. Vogel [8] zeichnete 1806 ein solches; Lud. Emil Grimm nahm Müller in Rom auf und radierte das Bild [9]. Bonaventura Genelli zeichnete Müller auf dem Blatte: Genossenschaft des Jenseits. „Müller sitzt im Hintergrunde der auf Wolken thronenden Versammlung, fast

1) W. an L. No. 392.

2) W. an L. No. 393, 394, 400.

3) W. an L. No. 827, 829, 831 mit 837. L. an W. No. 494, 500, 501.

4) W. an L. No. 837.

5) L. an W. No. 498, 499. W. an L. No. 834, 835.

6) W. an L. No. 831.

7) W. an L. No. 831, 833, 835, 837.

8) Karl Christian Vogel von Vogelstein, Maler, 1813—1820 in Italien; dessen Porträtsammlung in den Dresdener kgl. Sammlungen. Vgl. W. an L. No. 197.

9) Bruder der Gebrüder Grimm, Maler; 1817 in Italien.

ganz durch die Figur Bürys verdeckt. Aufmerksam blickt er auf Hans Christian Genelli, der mit Carstens im Gespräche ist. Sein Gesicht ist faltig, doch sieht man noch die runde Form; auf dem Haupte, das von ziemlich großen Haaren umwallt ist, trägt er einen Lorbeerkranz [1])". Ferner befand sich unter Genellis Kompositionen zu seinem Leben auch ein Blatt, worauf er mit seinen römischen Freunden Koch, Reinhardt, Müller, Rohden u. a. in einer Weinkneipe dargestellt war. Genelli läßt jeden etwas sprechen; nachdem Koch sagte: „Ich bin ein Genie, die Welt ist verpflichtet, mich zu ernähren", fällt Müller, in seinen Mantel gehüllt, ein: „In meiner Gegenwart von Genie zu sprechen!" [2]). Ebenderselbe zeichnete auch für Kraukling, um diesem bei einem Gespräche über Müller einen Begriff von diesem zu geben, ein groteskes Porträt Müllers als Silen aufgefaßt, das sich im Weimarer Museum befindet [3]). Byström hat eine Todtenmaske abgenommen [4]). Endlich hat Müllers Gönner Graf Ingenheim durch Rauch, der mit Müller in einer Gesellschaft bei Zach. Werner zusammen war, aber wohl nicht zu des Dichters Umgang gehörte, eine Büste anfertigen lassen [5]).

Diese Nachrichten über Müllers Leben können wohl durch zerstreute Notizen, sicher durch die Veröffentlichung des ungedruckten Nachlasses ergänzt werden. Ein allgemeiner Blick auf das Mitgetheilte läßt die Reichhaltigkeit der Erlebnisse ebensowenig verkennen wie die Schwierigkeiten, mit denen Müller bis zu den letzten zwei Jahrzehnten des Lebens kämpfte. Daß des Dichters und Malers volle Entwicklung durch diese gehemmt werden mußte, wird niemand leugnen. Was Müller in seinen Werken poetischer und bildnerischer Art unter diesen verschiedenen Einflüssen seiner Lage, seiner Beziehungen leistete, wie sein ganzes Wesen sich gestaltete, sollen die folgenden Erörterungen klar stellen.

---

1) Gefällige Mittheilung des H. W. Schmidt, Konservators des kgl. Kupferstichkabinetes in München.

2) Ich verdanke den Nachweis dem in München jüngst verstorbenen H. Berdellé. Ich konnte nicht ermitteln, ob das betr. Blatt in Genellis Kupferstichen: Leben eines Künstlers aufgenommen ist.

3) Gefällige Nachricht von H. C. Ruland, Direktor des grßhgl. Museums in Weimar.

4) W. an L. No. 392.

5) Gefällige Mittheilung des H. Grafen Yorck.

Müllers Schriften.

Wie schon bemerkt, hat Yorck im Archiv für Litteraturgeschichte ein chronologisches Verzeichniß der ersten Drucke[1]) Müllerscher Schriften gegeben. Wenige Berichtigungen und Nachträge können die werthvolle Arbeit, deren Ergebnisse hier zu wiederholen überflüssig ist, ergänzen.

Zu 5. In der zweiten Lieferung der Schreibtafel findet sich auch: p. 75—77 „An die Liebesgötter. M."

Zu 6. In der dritten Lieferung p. 57—60 „An den Frühling. Von einem jungen Mahler."

Zu 7. In der vierten endlich p. 28—37 „Gemälde aus dem Sommer. Von einem jungen Mahler."

Zu 13. Die Abänderungen im zweiten Drucke von „Verlangen und Sehnsucht" sind nur gering.

Vor 15. ist einzureihen: Rheinische Beiträge zur Gelehrsamkeit. Ersten Jahrgangs zweiter Band. Mannheim 1778. 7. Heft. Den 1. April 1778. S. 49. »La Gallerie de Dusseldorf, ou Catalogue raisonné et figuré de ses Tableaux, dans lequel on donne une Connoissance exacte de cette fameuse Collection et de son local par des Descriptions detaillées et par une suite de 30 Planches, contenant 365 petites Estampes redigées et gravées d'après ces mêmes Tableaux par Chrétien de Mechel, Graveur de S. A. S. Msgr. l'Electeur Palatin etc. etc. — Mlr.«

Daß 25. wahrscheinlich zu streichen ist, wird unten nachgewiesen. Beizusetzen war die Widmung: „Meiner Auguste."

45. gehört chronologisch vor 44.

---

1) Dieser Plan ist nicht genau eingehalten.

Zu 44. war zu nennen Nr. 172 das Heidelberger Schloß, weil hier eine von 10. wesentlich verschiedene Ueberarbeitung vorliegt[1]).

53. war vor 52., beide vor 51 zu setzen.

Hier wird zum ersten Male dem Drucke übergeben der gesammte Nachlaß Müllers, der sich im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin[2]) befindet, soweit nicht Weinhold im Archiv für Litteraturgeschichte 1874. III, 505 ff. und 514 ff. diesen schon bekannt gemacht hat[3]). Das Material besteht in dem Inhalt des Koffers, welchen Müller in Mannheim zurückgelassen, und den Tieck im Interesse der Herausgabe von Müllers Werken benützt hat. Es ist dies also die Masse „unzusammenhängender und schwer zu lesender Blätter", von der Köpke spricht[4]). Schon für Tieck war das Ergebniß der Sichtung kein so bedeutendes, als man vermuthet hatte; noch weniger darf man diese Erwartung hegen bei dem vorliegenden Material, weil daraus sämmtliche Blätter fehlen, die bei der Veröffentlichung von 1811 benützt wurden; nur Entwürfe des Gedruckten, zum Theil gleichlautende, finden sich. Jedoch sind auch kaum sämmtliche im Drucke übergangenen Blätter vorhanden; nur diejenigen, welche Tieck als durchaus unverwendbar in seinem Besitze zurückbehielt, von wo sie dann durch Köpkes Hände der Berliner Bibliothek zukamen.

Die ganze Sammlung besteht zumeist aus Skizzen; ausgearbeitet sind wenige Stücke. Es sind eben die Entwürfe aus Müllers pfälzischer Zeit, welche dieser nicht mit sich nach Italien nahm, weil er sie nicht mehr durchzuführen gedachte. Der frühesten Zeit von Müllers dichterischer Thätigkeit wird wenig angehören, weil er Herbst 1776 eine Menge Skizzen verbrannte[5]). Dagegen ist ein Blatt, durch Papier und Schrift von den übrigen abweichend, aus der römischen Zeit beigemischt: eine Umarbeitung der Romanze vom braunen Fräulein.

Drei Blätter sind nicht von Müllers Hand: 1) ein Brief seiner Braut aus Kindenheim, 2) ein Sonett und 3) ein dramatisches Bruchstück Reynald Coucy, für welches jedoch die Autorschaft Müllers dadurch

1) Beide Bearbeitungen folgen im Anhang.

2) Derselbe wurde mir durch die freundliche Vermittlung der HH. Prof. Lexer und Dr. Pfundt zur Verfügung gestellt.

3) Die Kollation hiezu bei der Edition des B. M.

4) Köpke, Ludw. Tieck I. 328.

5) H. I², 187.

festgestellt wird, daß ein zweites Koncept zu dem gleichen Stoffe Müllers Schriftzüge aufweist.

Im allgemeinen bietet das Material wenig ästhetischen Genuß für den Leser, genug Werthvolles jedoch für die Einsicht in Müllers Arbeitsweise, und deshalb muß auch das Fragmentarische eingehend erörtert werden.

Ungedrucktes Material aus Müllers deutscher und italienischer Zeit befindet sich noch in Händen Oertels in Wiesbaden, eine Erbschaft W. O. v. Horns, der einen Theil des Müllerschen Nachlasses besaß [1]). Oertel wird die Papiere dem Publikum nicht vorenthalten.

Der größte Theil der Müllerschen Hinterlassenschaft, vornehmlich dessen Faust, auch Briefwechsel [2]) u. a., ruht im Besitze der Erbin von Friedrich Götz, welcher in seinen Geliebten Schatten Andeutungen über die Reichhaltigkeit der Sammlung gibt; er hat denselben aus dem Nachlasse seines Großvaters Nikolaus Götz, Friedrich Schwans und Maler Müllers selbst gesammelt [3]).

Kleinigkeiten außer den Briefen an Batt wird Weinhold aus seinem Besitze veröffentlichen.

Auch in Therese Hubers Nachlaß müssen sich noch Müllerpapiere vorfinden; ihr hatte er die Uebersendung seiner Korrespondenz versprochen [4]). Ueberhaupt dürfte noch manches zerstreut sein, da, wie es scheint, kein einheitlicher Erbe des Nachlasses da war; Otto v. Gemmingen, den Müller in der Vorrede seines Faust zu seinem litterarischen Erben eingesetzt hatte, war drei Jahre vor dem Freunde gestorben.

So viel Aufsehen Müllers Veröffentlichungen bei seinen Zeitgenossen hervorgerufen hatten [5]), so bald waren sie von dem großen Publikum vergessen worden; nur in engem Kreise war Müllers Ruf lebendig ge-

1) Frkf. Conv. Bl. 1848. No. 326. Note.

2) Wohl derjenige, der sich bei Müllers Tod in einem Koffer verpackt vorfand. Wagner an Ludwig. No. 400.

3) Diesen Schatz zu heben, gelang mir weder brieflich noch bei eigener Anwesenheit in Mannheim. Die Erbin weigerte hartnäckig nicht nur die Publikation des Materials, sondern sogar den Einblick in dasselbe und in den beiliegenden Katalog, weil die Blätter ungeordnet seien, und sie geneigt sei, „dieselben als Familienpapiere ihres Vaters — Friedrich Götz † 1860 — zu betrachten."

4) Frkf. Conv. Bl. 1849. No. 57.

5) Storck, Darstellgn. 166.

blieben [1]). Als man 1811 eine Sammelausgabe veranstaltete, war das Interesse der Jugendgenossen jener Dichtungen fast verschwunden [2]). Destò eifriger nahmen sich die Romantiker des Verschollenen an [3]).

Weinhold hat im Archiv für Litteraturgeschichte [4]) die Frage besprochen, ob Tieck, Le Pique oder Batt der Herausgeber der Ausgabe von Müllers Werken 1811 und der Titelauflage 1825 ist, und kam zu dem Resultate, Batt sei der Redakteur; und sicher hat dieser die allgemeine äußere Redaktion der Schriften besorgt. Daneben aber muß betont werden, daß Tieck an den Vorarbeiten zur Redaktion ganz wesentlichen Antheil hatte. Er war es, der den pfälzischen Nachlaß Müllers sichtete, ordnete, ergänzte, er fertigte die Abschrift des Genovefadramas für den Druck an [5]). Dem entspricht auch Achim von Arnims Brief an Tieck [6]): „Haben Sie Müllers Schriften geordnet? Alles wartet sehnlich auf die Herausgabe, die Ihnen keine Mühe machen kann." Und dazu ebendesselben Note [7]): „Deutschland verdankt die nahe Herausgabe der Schriften Müllers dem schönen Eifer Ludwig Tiecks." Noch 1824 nennt L. Robert Tieck den Herausgeber Müllers [8]). Wie einflußreich derselbe auf die Textgestaltung war, erhellt auch aus Müllers Worten an Batt [9]): „Ich fürchte, daß man bey dieser Wahl (betrifft Müllers zum „braunen Fräulein" eingesandte Korrekturen) Tiecks Gutachten meinen Gefühlen vorgezogen habe." — Es kann kein Zweifel sein, daß Tieck wie der geistige Urheber, so auch der geistige Leiter der Ausgabe war, und somit hat Tieck selbst den Antheil Le Piques und Batts am richtigsten angegeben in seiner Aeußerung [10]): „beide Freunde unterzogen sich mit Liebe und Eifer der Korrektur", was gewiß nicht allein auf die ans Licht gezogene Idylle „das Nußkernen" Bezug hat. Le Pique scheint mehr dazu verwendet

---

1) D. Mus. 1813. IV, 252.

2) Tieck, WW. I, XXXIII; D. Mus. III, 553. IV, 248.

3) Holtei, Briefe an Tieck I, 10. Binder, Görres ges. Briefe II in ges. Schrft. VIII, 163; 212.

4) 1874. III, 495 ff.

5) Tieck, WW. I, XXXV. Köpke I, 328.

6) Cassel 3. Dezember 1807. Holtei, Briefe an Tieck I, 12.

7) Tröſteinſamkeit 1808. No. 13.

8) Carlsruhe 15. Oktober 1824. Holtei, Briefe an Tieck III, 169.

9) 26. August 1812; gütige Mittheilung des H. Prof. K. Weinhold.

10) WW. I, XXXV.

worden zu sein, vermöge seiner freundschaftlichen Beziehungen in der Pfalz das Material zu heben und den Verleger geneigt zu machen. Letzteres gelang nicht nachhaltig; der Verlag ging von Schwans Nachfolger, Friedrich Götz in Mannheim, an den Verleger der Romantiker, Mohr und Zimmer in Heidelberg, über. Batt dagegen verkehrte mit Müller als der eigentliche Leiter des Druckes und nahm dessen Korrekturen, welche Müller unterstützt von Baron Uexküll[1]) vornahm — auch Eckstein ist Müller bei der Anfertigung der Abschriften für die Ausgabe behilflich[2]) — entgegen; von dem Plane, die Schriften zeitgemäß umzugestalten, kam Müller wieder ab[3]). Aber auch von seinen Korrekturen mögen nur wenige benützt worden sein. Er wurde überhaupt bei dieser Gelegenheit nicht allzu ehrlich behandelt; man wich seinen eigensinnigen Forderungen selbst mit Lügen aus. So verhehlte man ihm, daß Tieck den Koffer in Mannheim gefunden hatte; Müller klagt über den Verlust am 24. März 1810 in einem Briefe an Batt, und noch am 25. September ist er nicht über seinen Irrthum aufgeklärt. In ähnlicher Weise entzieht Tieck die Ode auf Lessings Tod wider Müllers Willen[4]) der Veröffentlichung. Müller hatte demnach ein Recht, mit der geringen Sorgfalt für das Innere der Ausgabe unzufrieden zu sein, wie es zwischen den Zeilen eines Briefes an Batt hervorklingt, so günstig er über die äußere Ausstattung sich ausspricht. Es muß demnach dahingestellt bleiben, ob die Varianten, welche die Sammelausgabe den ersten Drucken gegenüber bietet, nach Müllers Wunsch sind, oder ob sie von Batt eingesetzt wurden. An der Textherstellung des „Ulrich von Coßheim“ hat Tieck unbedingten Antheil[5]); für die übrige Redaktion gab er wohl die leitenden Principien, ließ sich Müllers Verbesserungen vorlegen, was mit Evidenz aus Müllers oben angeführten Worten hervorgeht. Tieck kümmerte sich jedoch um die einzelne Ausführung ebenso wenig wie um den Druck.

Müllers Korrekturen waren Milderungen der derben Ausdrücke, der kecken Striche und Ausgleichungen sprunghafter Darstellungen[6]), woran

1) A. f. Lg. III, 497. 2) A. f. Lg. III, 498.
3) D. Mus. 1813. IV, 254.
4) A. f. Lg. III, 499.
5) Tieck, WW. I, XXXV.
6) Wenigstens ist der Art das Stück Umarbeitung der Genovefa, welches mir H. Prof. Weinhold aus einem Briefe an Batt gütigst mittheilte.

seine ersten Drucke reich sind. Doch was der Dichter änderte, waren nicht mehr Nachbesserungen, das waren zumeist nüchterne, platte Umgestaltungen. So weit wollte die Redaktion nicht gehen; sie wünschte nur äußerlich die ersten Fassungen abzuschleifen, nicht aber ihre ganze Stimmung zu verändern. In diesem Sinne sind die Werke sämmtlich redigiert, und die Aenderungen haben in Folge dessen oft Aehnlichkeit mit denen, welche Goethe an seinen Jugendschöpfungen vornahm. Man kann nicht sagen, daß die Verbesserungen den Werken Müllers zu Gute kamen; jene wenn auch rohen Eigenheiten der Sturm- und Drangperiode sind zu sehr mit Müllers ganzer Anschauungsweise verknüpft, um mit Recht getilgt zu werden. Müllers Wesen tritt in den Kraftausdrücken und in den beliebten Gedankenstrichen jener Periode schärfer hervor. Das stotternde Ringen mit dem mangelnden Ausdruck gehört wesentlich zu Müllers Dichtart, deshalb mußte eine Vergleichung der Tieck-Battschen Ausgabe mit den ersten Drucken vorgenommen werden, die im Anhange folgt.

Die Auswahl der Müllerschen Werke, welche H. Hettner im zehnten und elften Bande der Brockhausschen Bibliothek der deutschen Nationalliteratur veranstaltet hat, stimmt im Texte mit der Ausgabe von 1811 zusammen. Auch die Nachlese zu Müllers Werken, von H. Graf Yorck 1873 unter dem Titel Gedichte von Friedrich Müller herausgegeben, hält sich mit großer Genauigkeit an ihre Vorlagen. Zwei Gedichte sind nach ungedruckten Originalen beigegeben. Es fehlen die in der schwer erreichbaren Zeitschrift Janus 1818 und 1819 erschienenen Dichtungen. Zu bedauern ist auch, daß Yorck die schöne Dichtung „Das Heidelberger Schloß" nicht beifügte, treu seinem Vorsatze, nur metrische Gedichte zu bieten. Diese und die im Janus veröffentlichten Stücke finden sich hier im Anhange.

Nachdem dies im allgemeinen über die Schriften Maler Müllers und die Geschichte ihres Textes vorausgeschickt ist, kann die Einzelbesprechung derselben folgen.

Gedichte.

Als erste Zeugen von Müllers poetischer Begabung und litterarischem Schaffen überhaupt kamen Gedichte in die Oeffentlichkeit, die deshalb die Reihe der Besprechungen eröffnen müssen. Und zwar sollen

hier alle bekannten Gedichte, ob aus früher, ob aus später Zeit zusammengestellt werden. Denn nur dadurch wird ein einheitlicher Ueberblick über Müllers Thätigkeit in dieser Gattung gewonnen. Indem deren fortlaufende Entwicklung sich abrollt, werden die Neigungen auch hier bemerkbar sein, welche zu gleicher Zeit anderweitig bei Müller Ausdruck erhielten, es wird sich eine Rundschau über Müllers Gesammtdichtung eröffnen.

Der erste Blick auf Müllers Gedichte kann den Einfluß der verschiedenen zu seiner Zeit üblichen Dichtweisen nicht verkennen; man sieht: Müller macht die Moden mit. Bald singt er im Tone des Hains und streift dabei an die Epik, welcher er in größeren Gesängen und zahlreichen Balladen treu bleibt. Oder er pflegt mit letzteren zusammen nach Herders Mahnung das Volkslied. Bald klingt die anakreontische Leier oder tönt die schäferliche Flöte. Zuweilen auch kost Müller mit Wielands Grazien. Kurz alle Zeitrichtungen von Bedeutung wirkten auf den jungen Dichter ein und dies um so stärker, als er eine receptive Natur war. Dabei zwang ihn aber sein Streben sofort zur Produktion; da jedoch sein Blick nicht geschärft war, die Arten auseinander zu halten, vermischte er die verschiedenen Weisen, so daß wenige Gedichte vollständig einheitlich in der Ausführung zu heißen sind.

Wenn trotzdem im Folgenden die Arten geschieden werden, so will dieser Versuch keine strenge Sonderung geben, sondern lediglich eine Scheidung nach dem jedesmal vorherrschenden Stile. Eine solche Zusammenordnung, wenn sie auch den Umfang der einzelnen Gebiete nicht scharf abgrenzt, sondern ihn schwankend läßt und oft die Kreise ineinander schiebt, wird den Einblick in Müllers Dichtung erleichtern.

Vereinzelt steht zeitlich an der Spitze der Gedichte als Vertreter anderer kleiner noch ungedruckter Jugendpoesien der Neujahrswunsch an den Pathen Fr. Schäfer 1764 [1]); die Alexandrinerverse — dem jungen Poeten waren diese durch die Umdichtung der Banise zur Oper handlich — enthalten den einfachen Ausdruck frommer Wünsche; Anhaltspunkte für Messung der dichterischen Befähigung geben sie nicht. Zehn Jahre später erst tritt der Dichter auf.

Das erste Gedicht Müllers, welches gedruckt ward, ist das Lied

1) Y. 95. No. 70.

eines bluttrunkenen Wodanadlers [1]), eine Frucht der Annäherung des Dichters an den Göttinger Hain [2]). Laut einem Briefe Fr. Hahns an Müller [3]) hat Klopstock Gefallen daran gefunden und selbst vor dem Drucke daran gebessert, was den Verfasser Thränen der Freude kostete [4]). Ossian und das Bardenthum haben das wilde Lied eingegeben, das Weinhold mit Recht als dasjenige Gedicht der Göttinger Weise anführt [5]), worin sich die bardische Entzückung am tollsten äußerte. Dem Wodanadler an die Seite zu setzen sind die Oden An ein Gebürg [6]) und An die Sonne [7]); während das Adlerlied noch strophisch gegliedert und in doppelter Bindung gereimt ist, hat die Gebirgsode keine Absätze, aber noch Reimbindung mit der zweitfolgenden Zeile; die Ode An die Sonne entbehrt auch dieser. Wilder stürmt die Bardenode [8]), ebenfalls reimlos in Systeme getheilt, vorwärts. Besingt sie den Sieg der Cherusker im Teutoburger Walde? Der Oden hat Müller mehr verfaßt; es ist eine Odensammlung in Oertels Besitz [9]), und es finden sich noch mehr solche im B. M. Von einer Jägerode liegen da zwei Fassungen vor, die nur am Ende wesentlich von einander abweichen. Die eine in ossianischer Stimmung mit tragischem Schluß: die Jägerin hat ihren Geliebten erschossen; die zweite mehr opernhaft — das Versende wiederholt sich als Wiederhall — mit glücklichem Ausgang: der Jäger begrüßt nach der Jagd sein Mädchen. Eine Vergleichung mit dem anakreontischen Jägerlied [10]) zeigt den Unterschied zwischen dieser Dichtungsart und den Oden am deutlichsten. Doch gibt es Oden, welche die Mitte halten. So die Ode An die Wolkenbefahrerin [11]) und mehrere Liebesoden [12]), unter denen sich ein Tagelied findet.

Die Situation in der reinen Müllerschen Bardendichtung ist stets wild: um Felsen und Klippen jagen Wolken, durch die da und dort der Mond auf Ströme von Blut herableuchtet; Adler und Geier schweben über den Leichen der Gefallenen, um welche die Klage in den Sturm

1) II, 318.
2) Vgl. Hölty ed. Halm, 247, 253.
3) H. I[1], 161.
4) H. I[2], 184.
5) Boie 251.
6) B. M.
7) A. f. Lg. III, 520. No. 8.
8) B. M.
9) Oertel 12.
10) II, 392.
11) B. M.
12) A. f. Lg. III, 519. No. 7 und im B. M.

hinaustönt, vor dem die Tannen taumeln. Das Klopstockische ha! ist gleich häufig der Schilderung wie den „Zaubergesängen" beigemischt. In den letztgenannten Oden aber glänzt die Thauperle auf der Blüthe, umspielt vom sanften Lufthauch.

Wie Müller die große Natur, Sonne und Berge, besingt und darin der Göttinger Schule nahe steht, so verbindet ihn auch die Wahl der urdeutschen Stoffe mit dieser; das Antike tritt in diesem Stile zurück. An Ossian klingt ein Fragment des B. M. an, welches man Rudhart betiteln mag. Rudhart, dessen Leben Orla in zweimaligem Kampfe geschont hatte, gastfreundlich von seinem Sieger aufgenommen, ermordete nächtlich die Kinder seines Wirthes. Maßlosigkeit in Haß und Rache, blutige Grausamkeit, wie sie hier sich zeigt, galt für echte deutsche Unbeugsamkeit. Man suche den Grund für die abgerissene Sprache nicht einzig darin, daß das Vorliegende nicht ausgearbeitet ist; denn auch von Müllers Hand dem Drucke übergebene Gedichte haben ähnlichen Stil.

Derselben Dichtungsart reihen sich an das Strombachslied [1]), eine Klage um Todte, und vorzüglich zwei Komplexe epischer Gesänge: Der Riese Rodan und Der rasende Geldar.

Vom Riesen Rodan ist nur ein Bruchstück aus dem ersten Gesange veröffentlicht [2]); das Ganze liegt unausgearbeitet im B. M. vor, neun Gesänge, welche wohl auf sieben reduciert werden sollten [3]). Das Gedicht entstand im Anfange der siebziger Jahre. 1775 schickte Müller sicher nur den ersten Gesang an Fr. Hahn [4]). Dagegen kann es auf den zweiten bis sechsten Gesang bezogen werden, wenn Müller von fünf weiteren fertigen Gesängen zu Rodan spricht, die er in Mannheim hinterlassen habe [5]).

In der Ausarbeitung schwankt Müller zwischen zwei Gattungen, dem ruhigen Epos und dem opernhaften Gesang. Der erste Gesang, der übrigens so lückenhaft, wie er im B. M. vorliegt, auch ein ganz selbstständiger Entwurf sein kann, ist episch; von den gedruckten Theilen ist die erste strophische Partie als selbständiges Gedicht zu betrachten; der

1) B. M.

2) II, 309. Die ersten Strophen mit wenig Veränderungen bei Matthison, lyr. Anthol. XI, 268.

3) Schreibtafel 1776. V, 50.

4) H. I², 185. 5) A. f. Lg. III, 498.

Rest gehört der opernhaften Bearbeitung an. Der zweite, dritte und vierte Gesang liegen in doppelter Fassung vor, fünf mit neun nur opernhaft. Da keine von beiden Fassungen wesentlich besser ausgearbeitet ist, so fragt man: welche ist die spätere? Die epischen Partien sind nicht in Gesänge abgetheilt; diese Sonderung wurde erst in der opernhaften Bearbeitung vorgenommen; und diese läßt sich auch darum als die zweite vermuthen, weil Müller überhaupt erst später das Opernhafte in seine Dichtung einführt, und weil diese Gesänge viel ausgedehnter sind als die epische Fassung; Müller hat aber bei keiner Ueberarbeitung je gekürzt, stets erweitert.

In den epischen Theilen spricht zumeist nur eine Person das, was in der andern Fassung einen Gesang ausmacht. Diese ist durch Dialoge und Einflechtung von Elfen- oder Adlerstimmen ausgezeichnet. Vielleicht sollten auch die vier Einzellieder im B. M., welche dem Stoffe angehören, eingefügt werden.

Dem Maler schwebte, wie man das in vielen Müllerschen Dichtungen beobachten kann, die Schlußsituation des Stoffes vor. In den mittleren Gesängen wird die Vorgeschichte zu der Situation erzählt, mit welcher das Gedicht anhebt. In demselben dargestellt wird nur Immas Rache. Der Stoff ist ein seltsames Gemisch mythologischer Phantasien.

Immas Mutter entreißt einen Knaben Friedrich heimlich den Wellen des Oceans und gibt ihn ihren Nymphen zur Beschützung. Der Knabe lernt Imma lieben. Beide reizt ein Traum, gesandt von Wrina, der Göttin des Haines, welchen der Riese Rodan mit Blut überschwemmte, Friedrich solle Rodan, den nie überwundenen, besiegen. Rodan ist der Sohn des Gewitters in Gestalt eines Centauren; sein Vater ist der Nordbär, seine Mutter der Drache, seine Schwester die Schlange, seine Brüder der Löwe und der Centaur. Bei einem großen Kampfe der Naturgötter mit dem Olympus waren die Eltern unter die Sterne geschleudert worden, Rodan selbst hatte sein Schwert verloren. Zu gleicher Zeit erhielt er die Weissagung, nur ein reines Mädchen würde mit diesem Schwerte ihn bewältigen können. Von da ab war er ein grausames Ungeheuer, welches Tausende von Helden im Zweikampfe tödtete; im Blute derselben schlief er, und die Geister der Erschlagenen waren ihm dienstbar. Auch Friedrich wurde ein Opfer von Rodans übermenschlicher Kraft. Imma aber, die reine Jungfrau, ergreift das verlorene Schwert

Rodans zur Rache ihres Geliebten. Nach ihrem Siege wird sie im Himmel mit Friedrich vereint; die Erde aber freut sich ihrer Erlösung von dem blutgierigen Gewittersohn.

Dieser eigenthümliche Mythus entlehnt den ersten Zug, den Knabenraub, aus der Adonissage, welche Müller zu gleicher Zeit und viel später noch behandelte; mit dem Schlusse der späteren Bearbeitung stimmt der Schluß des Rodansliedes zusammen: die Geliebten vereinigen sich im Himmel, nachdem der Jüngling dem Tode anheimgefallen war. Die Figur der Jungfrau ist nicht mit der Göttin der Adonissage identisch; sie raubt den Knaben nicht selbst, sondern ist die Tochter der raubenden Göttin; ihr Wesen liegt in der erlösenden Kraft des reinen Mädchens, nicht allein in der Liebe. Adonis wurde zum Friedrich: Müller stellt sich zumeist selbst in den Mittelpunkt seiner Dichtungen. Die Rodansgestalt dagegen ist aus dem nordischen Mythenkreis, wohin auch die Namen Uller, Herda, Wodan, Ulada, Mitgard verweisen, und erscheint zu gleicher Zeit als Mittelpunkt eines Riesenkampfes, welcher mit der Entstehung der Gestirne endigt. Müller bildet also hier einen neuen Mythus der Sternbilder. Rodans Eltern waren vor dem Kampfe das Gewitter, und Rodan als dessen Sohn ist der vernichtende Blitz; ihm unterliegt selbst Friedrich, der doch aus dem Meere stammt. Das Vermögen reiner Menschlichkeit ist aber siegreich über den Blitzschleuderer.

Einzelnes gemahnt an einen Tages- und Jahresmythus; Rodan „zieht die Sonne ins Meer“, und bei seinem Tode kommt der Frühling. Weiterhin lokalisiert Müller den Mythus zwischen Mosel, Rhein und Siebengebirge; besonders ragt der Drachenfels herein.

Man sieht, Müller trägt in den Stoff eine Menge Beziehungen ein, deren Verbindung die Klarheit stört und nicht weniger einem echten Mythus widerstrebt. Das Gedicht ist voll jugendlicher Phantasie, deren Reichthum die zeitgenössische Kritik lobend anerkennt. Der Dichter personificiert gerne; so werden die Lieder überströmend, aber nicht klar, kräftig und im einzelnen greifbar, aber verwirrt und durch die Unordnung schwerfällig im ganzen. „Die Einbildungskraft läßt sich eben nicht, um mit Schubart [1]) zu reden, zu so gewaltigen Visionen und Empfindungen hinaufstimmen.“ Und nach Biesters [2]) Wunsch, der wie Schubart nur

1) T. Chron. 1776. 302. 2) Allg. d. Bibl. XXXI, I, 223 und 225.

die veröffentlichten Fragmente kennt, mit dem Dichter zu fühlen und zu sympathisieren, gelingt dem heutigen Leser schwer; er staunt den Verfasser in der That „bloß als ein Meerwunder an“.

Vorzüglich gelungen ist der Rhythmus; er stürzt unaufhaltsam hin, zu welcher Lebendigkeit kurze Zeilen beitragen; der größere Theil ist reimlos in frei gebildeten Zeilen. Zur Ruhe gelangt der Leser nirgends; überall Leidenschaft in Schmerz, Rache, Grausamkeit; nur der Anfang, die Ruhe der Liebenden vor dem Traume, ist weich gefaßt. Aber gerade das Ueberstürzen der Leidenschaft macht eintönig, und der immerwährende Ausruf im Texte ermüdet. Immerhin bleiben die Gesänge vom Riesen Rodan einer der interessantesten Theile des B. M., weil sie ein völlig unverständliches Bruchstück ergänzen und ein prägnantes Beispiel für Müllers Jugendpoesie in Auffassung und Darstellung, sowie seiner Anlehnung an Ossian und die urdeutschen Bestrebungen des Haines sind.

Die Stoffwahl gibt hier Veranlassung von der Betrachtung bardischer Dichtung auf ein späteres Gedicht Müllers, Harmonia [1], abzuschweifen, welches ebenfalls eine Art von mythologischer Schöpfungsgeschichte enthält. Nur daß Müller inzwischen nach Italien gekommen war, und seine Götter jetzt nicht mehr im deutschen Norden lagen, sondern aus der Antike entlehnt wurden. Müller liebte überhaupt die Vorwelt; auch im Satyr Mopsus läßt er die Nymphe die Heroenzeit besingen. Von dem „lyrischen Gedicht“ Harmonia waren 1810 zwei Gesänge zum Vorlesen fertig; 1818 erschien ein Bruchstück daraus [2], und dies ist der allein bekannte Theil. Die Harmonia ist wohl das größere Gedicht, welches Storck als neu gefertigt anführt [3]. Zacharias Werner schreibt davon in seinem Tagebuche [4]: „Maler Müller zeigte mir zwei Gesänge eines sehr schönen Gedichtes, Harmonie, besonders der erste, der fast die ganze griechische Mythologie von einer neuen Seite aufgefaßt enthält und aus dem Moritz [5] nach Müllers Versicherung seine griechisch-mytho-

1) Vgl. zum Titel Gerstenberg, Schrftn. 1815. II, 250. Harmonie.

2) Janus 1818. No. 19 f. Abgedruckt im Anhang.

3) Darstellgn. I, 171.

4) ed. Schütz, Grimmaer Ausg. ausgew. Schriften XV, 119. 30. November 1810.

5) Karl Philipp, Goethes Freund.

logischen Ideen entlehnt hat [1]), ist mit erstaunungswürdiger Fülle jugendlich üppiger Phantasie geschrieben. Der zweite enthält die Schilderung der Dichter (Homer führt die Reihe der alten, Shakespeare die der neuen an). Der dritte und vierte noch unvollendete Gesang soll jener die andern Künstler, dieser den Bezug der Harmonie auf Müllers wirklich ächt poetisches Gemüth schildern." Den letzten ließ Müller unausgeführt; sein Mannheimer Freund Klotz bekam von ihm eine überarbeitete Gestalt in drei Gesängen zugesandt, welche Müller zum Zwecke des Abdruckes in den Werken nicht mehr zurückerhalten konnte [2]).

Nach dem Vorliegenden kann niemand den von Werner angegebenen Inhalt errathen. Phantasie scheint zwar viele darin, aber schweifende ohne Gestaltungskraft; die verschwommene Ausdrucksweise läßt einen scharfen Gedanken gar nicht aufkommen, und bei keinem Gedichte Müllers kann man weniger den Kern hinter der Wortfülle finden. Um in Werners Urtheil einstimmen zu können, müßte der größere ungedruckte Theil viel besser sein, und der Zusammenhang dem Bruchstücke Inhalt verleihen. Das Fragment läßt die Möglichkeit eines Einflusses auf Moritz' Mythologie durchaus nicht absehen.

Die Harmonia ist bei weitem ungenießbarer als der Riese Rodan; was hier fesselt, der lebhafte Stil und die theilweise Realität der Figuren, geht dem Gedichte römischer Zeit vollständig ab. Die offenbar angestrebte klassische Ruhe, die Sucht nach edel klingenden Wörtern macht den Vortrag eintönig, die geheimnißvollen Ideen unverständlich; technische Vorzüge, den Werth zu erhöhen, finden sich nicht. Der Rhythmus, gerade im Rodan vorzüglich, ist hier mangelhaft, die vier- bis siebenfüßigen iambischen Zeilen schleppen sich mit verschieden gebundenen, oft unreinen Reimen mühsam dahin. Kurz Müllers dichterische Kraft war in Italien geschwunden, eine Beobachtung, zu welcher auch die Betrachtung des rasenden Geldar Veranlassung gibt.

Das Bruchstück eines Gedichtes dieses Titels sandte Müller 1775 an Fr. Hahn [3]), und dieses erschien im Druck [4]). In römischer Zeit be-

1) Wohl zur Götterlehre 1791. Das Gedicht müßte dann in den 80er Jahren entstanden sein.

2) A. f. Lg. III, 499. Nach geschätzter Mittheilung des H. Grafen York ist das Gedicht vollständig erhalten.

3) H. I², 185. 4) II, 319.

handelt er den gleichen Stoff in den Zehn Liedern von der Liebe Rhins und Luitbertas, König Geltars Tochter, und diese Bearbeitung liegt vollständig vor [1]). Schon das Aeußere unterscheidet sie: dort vollständig freie rhythmische Bewegung, hier zumeist schleppende sechsfüßige gereimte Jamben. Und ebenso verändert der Stil: dort glühende Begeisterung in wilden Ausrufen, rasender Schmerz; hier gleichförmige Ruhe, wenig belebend, noch weniger anregend.

Die Wahl des Stoffes ist ossianisch; die hier und in andern Müllerschen Gedichten hervortretende tragische Situation, die in Selbstmord endigt, ist nach dem Vorbilde jenes Barden. Und die erste Konception, in dessen Weise zu dichten, dringt auch in der späteren Bearbeitung noch durch: der epische Vers wird von lyrischen Partien unterbrochen. Wie sehr die Stoffwahl unter dem Einfluß des Schotten steht, beweisen schon die Namen der Helden: Rhin und Ryno stehen hier zusammen [2]), wie der Riese Rodan neben Ronan zu halten war. Die Wahl des Minnesängernamens Geltar wurde sicher beeinflußt durch das häufige Vorkommen von Namen auf „ar" bei Ossian [3]).

Der Inhalt ist dieser: Luitberta liebt Rhin, den Vasallen ihres Vaters Geltar; um sich von dem Zwange der bevorstehenden Vermählung mit einem ungeliebten Prinzen zu befreien, läßt Luitberta, unterstützt von ihrer Amme, sich mit Rhin von einem Waldpater heimlich trauen, da sie eine öffentliche Vermählung mit dem Vasallen nicht hoffen darf. Zwar werden die Zusammenkünfte des Ehepaares nicht bemerkt, wohl aber Rhins freies Benehmen gegen Luitberta bei einem Tanze dem Könige hinterbracht. Als der daraufhin geächtete Rhin gefangen werden soll, weilt Luitberta bei ihm und fängt den Pfeil mit ihrer Brust auf, den der Gemahl zu seiner Vertheidigung nach dem Vater sendet. Unabläßig wehklagend über sein Unheil entflieht Rhin, bis der Schmerz sein Herz und Leben bricht. Der König aber tobt in unnahbarem Wahnsinne, den erst die Nachricht von Rhins Tod in milden Schmerz auflöst; Geltar läßt den vom Banne gelösten Rhin dem Grabe übergeben.

---

1) Y. 30. No. 24.

2) Auch andere wählten solche Namen; z. B. Engelschall: An Rynos Grabe. Gött. Musenalm. 1795. 16.

3) Wie Borbar, Cairbar, Grudar, Lubar, Ogar, Trenar.

Weniger versöhnlich war der Ausgang in der ersten Bearbeitung, was der daraus gedruckte Schlußmonolog Geltars beweist; der König erschlug Rhin und stürzte sich rasend in sein eigen Schwert; ein Ende, welches der früheren Ossianschen Stimmung auch näher steht. Müllers ganzer Richtung zum Mildern in späterer Zeit entspricht der zweite Schluß, welcher auch darin als jünger sich kennzeichnet, daß er metrisch viel geregelter ist als die kurz vorhergehenden Partien, die sich an das erste Koncept anlehnen.

Der erste Theil des Gedichtes bis zur Katastrophe: ein Hinderniß, sich zu dem Geliebten öffentlich zu bekennen, das Drängen durch drohende Vermählung mit einem Ungeliebten, die Unterstützung der Amme, die heimliche Trauung bei einem Waldpater — schließt sich eng an Romeo und Julie an. Der zweite Theil dagegen ist von Müller frei geschaffen. Der Stoff ist voll dramatisch wirksamer Motive und würde sich scenisch besser gestaltet haben als episch. Auch verrathen die Lieder häufig eine dramatische Auffassung, wie auch ganz unbedingt der Monolog Geltars in erster Bearbeitung. Der Höhepunkt des Gedichtes ist in Rhins Klage erreicht, welche metrisch und der ganzen Haltung nach trefflich ist.

Biester rechnet[1]) den ihm allein bekannten Monolog Geltars unter die Dichtungen höherer Gattung, wo Müllers Genie frei die Flügel regen dürfe, und wo er unsere ganze Bewunderung an sich reiße; ein vollständig gerechtfertigtes Urtheil, welches theilweise auch für die Ausarbeitung noch gültig ist.

Daß Müller zur Zeit der Konception dieses Stoffes sich Shakespeare und dem Drama zuwandte, beweisen außer den Liedern Rhins folgende beiden Dichtungen Müllers aus früher Zeit.

Die nahe Verwandtschaft von Amors Schlafstunde[2]) mit dem Sommernachtstraum ist nicht zu verkennen, wenn Vorwurf und Ausführung auch nicht bis ins Einzelne gleich ist. Die glückliche Gestaltung der operartigen Scene hebt schon Schubart hervor[3]) mit den Worten: „In Shakespears Geist, zum Aergerniß aller blinzelnden unpoetischen Geschöpfe mit flachgedrücktem Schädel, die nicht sehen können ins Son-

1) Allg. d. Bibl. XXXI, I, 222.
2) II, 365.
3) T. Chron. 1776. 751.

nenlicht." Matthison nahm in seine lyrische Anthologie [1]) das Schlußlied als Schlummerlied für Amor auf.

Zwar nicht ganz frei von Tändelndem, aber streng dramatisch gebildet ist die Romanze von der keuschen Genovefa im Thurme, später der Idylle Ulrich von Coßheim eingeflochten [2]). Da diese tragische Scene im Schauspiel Golo und Genovefa im Wesentlichen wiederkehrt, so unterliegt sie der Besprechung zugleich mit jenem Drama; hier sollte nur der Punkt hervorgehoben werden, von wo aus Müllers Dichtung zum Drama übergeht.

Mit diesem Schritte zum Dramatischen löst sich Müller zugleich von der sinkenden Göttinger Schule und schließt sich der engeren Genossenschaft der Stürmer und Dränger an, wozu Ossian das natürliche Bindeglied war. Noch Hand in Hand mit den Göttingern, aber auch in Berührung mit den Anschauungen der jungen Stürmer, welche im Minnelied Volkspoesie sahen, und zugleich mit Gleims Bestrebungen in dieser Richtung dichtet Müller das Lied eines Minnesängers und führt dessen Person in das Drama Heinrich IV. [3]) ein. Freilich beweist das Lied deutlich, wie wenig Müller das Wesen des Minnesanges erfaßt hat; es ist eine Romanze. Auch den Homer pflegt Müller, ganz im Einklang mit der Anschauungsweise der Sturm- und Drangperiode, und gibt hievon Zeugniß in seinem Lied des Achilles [4]); die Klage des Helden um die verlorene Geliebte ist aber mehr weichlich als heldenhaft, sicher unter dem Einflusse der anakreontischen Liebespoesie.

Bevor jedoch Müllers Wege in dieser doppelten Richtung zur Anakreontik und zum Drama weiter verfolgt werden, sind die äußeren Beweise für Müllers Anschluß an die Göttinger, an Ossian, an Shakespeare beizubringen.

Daß Klopstock Müllers Seele einige Zeit völlig in Anspruch nahm, erhellt nicht nur aus seinen Briefen an Fr. Hahn, sondern auch aus seinen Gedichten auf den „Unsterblichen": Klopstock [5]), Orpheus-Klopstock [6]) und eine Ode an Klopstock [7]), ganz in dessen Stil verfaßt. In

---

1) XI, 265.
2) I, 198.
3) B. M.
4) Beides im B. M.
5) P. 7 No. 6.
6) II. 403 Zu dem Titel vergl. Tutenberg, Karschin-Orphea, Gött. Musenalm. 1788. 41.
7) B. M.

dem Gedicht: Nach Hahns Abschied [1]) wird dieser, Klopstock und Leopold Stolberg gefeiert. Losgelöst von Reim und strengem Strophenbau handhabt Müller mit vielem Geschicke nach Klopstocks Vorbild das frei rhythmische System.

Neben der Herübernahme der ganzen Denkweise beweist die Ode An Ossian [2]) und dessen begeisterte Erwähnung am Schlusse der Vorrede zu Fausts Leben [3]) die Beschäftigung mit Macphersons Liedern.

Gleich stellt Müller diesem das erste Vorbild der Sturm- und Drangperiode; Shakespeares Geist widmet er die Situation aus Fausts Leben, Shakespeare feiert er in einer Ode [4]). —

Den Abschluß der Betrachtung von Müllers Odenpoesie, welche durch die Göttinger in ihm wach gerufen war, muß die Umschau bilden, wie Müller späterhin diese Gattung behandelte.

Ganz verändert tritt in der römischen Zeit die Ode auf. Leidenschaftlich zwar ist auch die Ode an Lessing [5]), aber schon die strenge strophische Gliederung, der bindende Reim ist äußerer Zeuge, daß die alte Bahn verlassen ist. Der Schmerz tritt nicht mehr wild und ungebändigt hervor; nur tiefes Gefühl glüht in den Versen, reicher als in irgend welch andern Dichtungen dieser Periode Müllers. Freilich war auch seine persönliche Trauer nie mehr in gleichem Grade veranlaßt. Wie in Rhins Liedern die Kraft gemildert war, wie sie sich da nicht mehr in dem durch Kürze harten Satze Luft machte, so ist auch hier die Klage nicht mehr maßlos.

Die Odenpoesie Müllers leitet schon in dessen erster Dichterzeit auf andere Einflüsse. Es mußten oben einige Liebesoden erwähnt werden, von denen besonders die Alba reiches Gefühl verräth. Der Göttinger Art stehen am nächsten noch die „Ode", welche Weinhold veröffentlichte [6]) und zwei weitere im B. M.: „An deinen Busen sink ich, holdes Mädchen" und „Schönste Blondine". Letztere Ode scheint auf die blonde Mina zurückzugehen in Ramlers Blumenlese. Die darin gefeierte Mina ist auch der Mittelpunkt einer dritten Ode: An Minas Abschied [7]).

---

1) Y. 8 No. 7.
2) A. f. Lg. III, 521. No. 10.
3) II, 8.
4) A. f. Lg. III, 522. No. 8.
5) Y. 24 No. 23. Varianten im Anhang.
6) A. f. Lg. III, 519. No. 7.
7) B. M. Mina ist auch Klamer Schmids und Bürgers Heldin.

Alle diese Gesänge weisen auf Müllers Bekanntschaft mit der anakreontischen und schäferlichen Poesie hin; vorwiegend auf den Anschluß an Gleim und Geßner. Sie sind die Vorläufer einer eigenen Gruppe in Müllers Dichtung.

In dem Liebeslied vor allem trägt Müller gerne die schäferliche Gewandung. Und wenn er auch diese Manier so sehr verspottet, daß er sich zu einer Ehrenrettung Geßners veranlaßt sieht [1]), so war er doch zu sehr von dieser Richtung gefangen, um nicht auch ohne Ironie sie zu betreten; gerade so wie ein Fragment im B. M. Gleim tadelt, dem er doch anfänglich eifrig angehörte. Seine kräftigere Natur und derbere Lebensanschauung ließ ihn nicht ganz der Tändelei verfallen; aber es ist kein anderer Ton, den er — besonders seinem Humor — beimischt. Der Hymnus auf Amor [2]) leitet diese Klasse ein; im Anschluß finden sich kleinere Sachen: Amor und An Amor [3]), Amors verlorener Köcher im Schnee [4]). Recht chararakteristisch ist das kleine Scherzgedicht Amor und Venus [5]), worin Gleim selbst erwähnt wird [6]).

Aehnlich feiert Müller seinen Freund Kobell im Anrufe An die Liebesgötter [7]), und es gehören hieher auch die kleinen Liedchen im Briefe an diesen [8]). Beiden Sendungen an Kobell muß man mit Schubart [9]) ungemein viel Phantasie und dichterische Anlage zuerkennen. Die Höhe erreichen auch die Taubenlieder [10]): An die Taube der Venus [11]), Amor und seine Taube [12]), worin H. L. Wagner „bloß Tändeley, kein Jakobisches Geleyer" findet; es sei „zwey wahren liebenden aus dem Herzen gerißnes in Allegorie gekleidetes Gefühl" [13]). Man vergleiche auch ein anderes Lied gleicher Ueberschrift [14]) und den Wechselgesang Amor [15]). Auch diese Ge-

1) Oertel 8.
2) B. M.
3) B. M.
4) I, 313.
5) Y. 1. No. 1.
6) Gewiß nicht zufällig in Verbindung mit Veilchen; Gleim scheint diese Blüthen bevorzugt zu haben: J. G. Jacobi WW. 1825. I, 199; II, 228, 230. Michaelis sämmtl. poet. WW. Wien 1794. I, 68.
7) II, 406. Vgl. zum Titel J. G. Jacobi WW. 1825. I, 246.
8) S. Anhang.
9) T. Chron. 1775. 2.
10) Besonders J. G. Jacobi besang und pflegte die Taube WW. I, 217; 284. IV, 15.
11) II, 353.
12) II, 357.
13) E. Schmidt, H. L. W. 107.
14) A. f. Lg. III, 518. No. 6.
15) B. M.

dichte lobt Schubart; Müller habe Amor und seine Taube besser behorcht als Anakreon [1]. Alle die Lieder sind überaus neckisch und verletzen über einer lebendigen Wahrheit das Anmuthige durchaus nicht. Die Gedichte sind theils Zwiegespräche im iambischen beliebigen Reime, theils in strophischer Abfassung. Das an letzter Stelle erwähnte Gedicht Amor führt zu den Gedichten, deren Stoff die Liebe zwischen Venus und Bacchus bildet. Länger besungen hat Müller diese Verbindung in der Kantate Bacchus und Venus [2]. Die dramatische Form ist in freien Versen durchgeführt. Grundlage ist die Adonissage; um den Verlust dieses Jünglings trauert Venus so tief, daß sie den liebessüchtigen Bacchus abweist; Amor aber verbindet beide. Gerade in dieser Vereinigung der Liebesgöttin mit dem Weingott ist der Kern der Anakreontik deutlich ausgesprochen. Ein weiterer Wechselgesang zwischen Amor und Bacchus [3] wurde von Matthison vor der Aufnahme in die Anthologie [4] sehr gemildert. Die gleiche Vereinigung hat zum Vorwurfe das hübsche Lied: Ein Gemälde [5], sowie das wohlklingende Freudenlied [6].

Aber Müller feiert auch den Bacchus allein, zumeist im wildbegeisterten Jubel des Barden. So ist der Gesang auf die Geburt des Bacchus [7] voll überströmender Ausgelassenheit, so wild, daß Biester ihn nicht ohne Grund zu hart und zu dunkel nennt [8]. Müller löst sich dann von der Fessel der vierzeiligen Strophe in der Dithyrambe [9] (in der lyrischen Anthologie [10] mit großen Aenderungen) los und bildet verschiedenzeilige Systeme. Das Gedicht liegt auch in älterer Fassung vor [11] und athmet mit dem vorhergehenden die gleiche Begeisterung eines Bacchusfreundes, der die höchste Stufe des Taumels ersteigt, auf welcher ihn Morpheus milde niederzieht. Nahe steht hier Willamow [12], vielleicht

1) T. Chron. 1776. 751.

2) B. M. Vgl. Gerstenberg, Schrftn. 1815. II, 199; 218.

3) II, 346. Komponiert von Corona Schröter in: Fünfundzwanzig Lieder. 1786. Vgl. den ähnlichen Stoff bei Gleim WW. I, 253.

4) XI. 249. 5) B. M.

6) II, 397. Vgl. Matthison, lyr. Anthol. XI, 245.

7) II, 343.

8) Allg. d. Bibl. 1777. XXXI, 225.

9) II, 349. 10) XI, 252.

11) Vgl. die Kollation.

12) Besonders Gedichte Leipz. 1779. 41.

von Müller an rhythmischem Schwunge noch übertroffen. Derselben Art gehören die Gedichte zu: An die Brüder und Lied der Tiger vor Bacchus Wagen [1]). Noch müssen zwei frische und kecke Weinlieder, welche Yorck zuerst mittheilte [2]), hier genannt werden; sie scheinen dem Tone nach in Müllers deutscher Zeit entstanden, in Mitten pfälzischer Weinlust, jugendlich fröhlich zwischen Wein, Weib und Gesang hinflatternd. Von anakreontischen Dichtergenossen, welche selten die übermüthige Laune so lebenswahr schildern wie Müller, werden Hagedorn und Kleist in dem heiteren, etwas deutschthümelnden Wechselliede: Der Wirth und die Gäste [3]) genannt. Ein ähnlicher Wechselgesang: Was wir lieben, der Wirth und die Freunde findet sich in Ramlers Blumenlese vom Jahre 1778, die Müller mehrfach ausgebeutet zu haben scheint.

Auf anderer Seite schließt sich an Müllers Venuslieder eine freiere Behandlung des Amorstoffes an, welche fast der Wielandschen ähnelt. Darauf weist Müller selbst hin in der Schilderung [4]); ebenso frisch ist Der lustige Amor [5]), sowie Dianens Ruf [6]) und ein Fragment [7]) Phidilis, worin die „Grazien tändeln". Das ruhige Gedicht Musarion [8]) hat keine Aehnlichkeit mit Wielands gleichnamiger Poesie, eher noch mit J. G. Jacobis Musarion [9]).

Gleichfalls der Ruhe nähert sich Müller in der „Dithyrambe" [10]) und dem Gedichte An Nemesis [11]), einem tiefgefühlten Freiheitsgebet. Wie sehr Müllers dithyrambischer Flug späterhin in die Bahnen des feierlichen Hymnus einlenkt, zeigt das patriotische Lied am Christabend [12]) voll ernster Weihe und aufrichtig deutscher Gesinnung im welschen Lande. Noch wirkt der Uebertritt zur katholischen Kirche darin nach, wie auch in dem Gedicht: Ueber das Bild einer Madonna [13]), das die Bezeichnungen

1) Beide im B. M.

2) Y. 97. No. 72 u. 73. Den Stoff von letzterem behandelt Ratschky, Gött. Musenalm. 1782. 49. 3) Y. 5. No. 4.

4) A. f. Lg. III, 515. No. 3.

5) A. f. Lg. III, 517. No. 4. Fortsetzung im B. M.

6) B. M. 7) B. M.

8) II, 399.

9) Gött. Musenalm. 1771.

10) A. f. Lg. III, 522. No. 12. 11) II, 376.

12) Y. 78. No. 33. 13) Y. 74. No. 27.

für Maria aus der Litanei wählt. Anzureihen ist hier das Gebet [1]), vorzüglich, mit seinen wenigen gedankenreichen Worten.

Während hiebei Müller so ziemlich das Beste seiner römischen Periode leistet, trifft er in den epigrammatischen Kleinigkeiten: Die zwei Amorinen [2]), Die Trinkschale (die Idee ist von einer antiken Trinkschale in Form einer weiblichen Brust entlehnt) und Auf Amors Köcher [3]) den antiken Stil so wohl, daß man die Verse für Uebersetzungen halten möchte.

Zu Schillerscher Klassicität schwingt er sich auf in dem seiner Art nach ganz vereinzelten Gedichte: Die Natur [4]); schade, daß es den rhetorischen Guß entbehrt, um Schillerschen Dichtungen ebenbürtig zu sein.

Gerade weil der Dichter in solchen Zeilen seine Begabung und sein echtes Gefühl beweist, berührt eine Naturbetrachtung wie im Gemälde aus dem Sommer [5]) nicht erfreulich; der übertriebene Bilderreichthum, der antikisierende Apparat läßt die gewandte Form nicht genießen. Wie sehr jedoch solche Manier — denn die ists — zeitgemäß war, beweist Biesters überschwängliche Anerkennung [6]): das Gedicht sei voll hoher Phantasie, wahrer Schöpfungskraft, voll glänzender Bilder und echter poetischer Farben; oft überrasche die Kühnheit der Erfindung; aber noch tiefer entzücke die hinreißende lachende tanzende Beschreibung einzelner Schönheiten.

Schäferlich in der Auffassungsweise ist Der schöne Tag [7]) sowie das Lied an den Frühling [8]); hieher zu stellen ist auch der Wechselgesang Frühling und Flora [9]). Beide ersteren fanden bei den Zeitgenossen eine

---

1) Y. 90. No. 50. 2) II, 374.

3) Beide II, 375. Paul Heyse in Der letzte Centaur (Ein neues Novellenbuch 1871. 239) gibt dazu eine Variante. Genelli habe gerne „eine Inschrift auf einem Trinkgefäß" vom Maler Müller angeführt folgender Fassung:

Trinke, Freund, aus dieser Schale,
Die der Gott der Lust
Einst geformt bei einem Göttermahle
Auf Cytherens Brust.

4) II, 409. 5) II, 380.

6) Allg. d. Bibl. XXXI, I, 224.

7) II, 387. 8) II, 389.

9) B. M.

günstige Beurtheilung[1]), welche gerechter scheint als das Lob des vorgenannten Gedichtes. Biester tadelt am schönen Tag einige Reime als nach der richtigen deutschen Aussprache fehlerhaft. Darin ist Müller auch sonst nicht allzu vorsichtig; ei und eu, i und ü, e und ö sind bei ihm häufig gebundene Vokale.

Einen ähnlichen Vorwurf macht Biester[2]) dem „Lied“[3]), fügt jedoch die Entschuldigung bei: das Lied voll Anmuth und Feinheit enthalte einige Provinzialismen; er wage jedoch nicht, sie zu tadeln, da sie gut angebracht, ausdrucksvoll und schwer zu ersetzen seien. Wenn Schubart[4]) das in der That gefällige Lied nicht zusagen will, „weil er Hercules (so hoch hält er Müller!) nicht gerne am Spinnrocken sieht“, so muß dieser Einspruch verwundern, da er doch die nahe verwandten Gedichte Der schöne Tag und An den Frühling beifällig aufnahm.

In spottender Absicht schäferlich ist das Lied von der schönen Galathee[5]) gehalten, welche im Reime an die Galathee in Ramlers Blumenlese erinnert. Dagegen ist aus Ueberzeugung der Schäferpoesie gehuldigt in mehreren kleinen hübschen Liedern der Chloe und des Thyrsis[6]). Auch das Liedchen An die Blumen und ein Ballade betiteltes Fragment: „Mein Thyrsis, ach! . .“, ferner die Bruchstücke Lalage, Daphnis an Lycon, Daphnis und Chloe; Des Morgen Dämmerung, Das verlorene Schäfchen (wozu sich ein inhaltlich abweichender Prosaentwurf findet), endlich das Lied Amor und Philine[7]) zählen hieher und das An Doris[8]) in doppelter Fassung.

Natürlich mischt sich schäferliche und anakreontische Manier häufig. Für beide ist die Scene im säuselnden Hain bei murmelnder Quelle; da lispeln Zephyre, die lauen Weste; da blühen bunt die Blumen bethaut, die Rosen, Lilien, Myrthen; und zu den Tauben, Sperlingen, Schwalben und Nachtigallen gesellt sich der flatternde Amor mit seinen Pfeilchen. Die Sprache, welche die zärtliche, kleine Welt ausmalt, kann

---

1) Schubart in T. Chron. 1776. 303 und 1775. 332. Biester in Allg. d. Bibl. XXXI, I, 225.

2) Ebenda.

3) II, 354.

4) T. Chron. 1776. 303.

5) I, 258.

6) A. f. Lg. III, 515. No. 2. Mehrere Lieder im B. M.

7) Alle im B. M.

8) Y. 1. No. 2 u. 88. No. 48.

sich nicht genug thuen mit Deminutiven. — So besingt Müller mehrfach die Quelle, den Bach [1]; er kost die Schwalbe am Fenster der Geliebten, das Spätzchen [2], wozu wohl das Gedicht An die Schwalbe in Ramlers Blumenlese Veranlassung gab; er trägt den flüchtigen Winden Grüße an die Geliebte auf. Im Lied auf eine Raupe [3] bittet er dieselbe, wenn sie als Schmetterling den Wagen der Venus zieht, die Liebeskönigin zu seiner Geliebten zu führen. All diese Vermummung ist das Gewand von Müllers Liebeslied; nicht anders spricht Müllers Ode Ueber Minnas Abschied [4].

An Katulls Sperling erinnern Müllers Lieder An Lottchens Hündchen. Diese Geliebte feiert er auch in dem einfachsten, wärmsten Tone in den Versen an Lottchen. Auch andere kleine „Lieder" und zwei „Materien eines Liedchens" wissen den Ton ausgesuchter Natürlichkeit zu treffen [5]. Aber Müller hielt diesen nicht fest; seine Phantasie bedurfte einer äußerlichen Zurüstung, und indem er das lauschige Erdenplätzchen verläßt, versetzt er seinen Amor an das Sternenzelt. Schon beim Riesen Rodan trat eine Symbolik der Gestirne hervor; dasselbe Mittel verwendet Müller für seine Liebeslieder. Hieher gehört der „Wechselgesang" [6], der noch mit der anakreontischen Weise vermischt ist. Frei davon bildet Müller eine Art von Romanze im Thron der Liebe [7] (wohl Vorbild für Anton von Kleins Thron der Liebe [8]) und im Bruder dieses Liedes nach Müllers Ausdruck [9], in brennender Herzen Nachtfeier [10]. Das erstere Lied nahm Matthison in seine Anthologie auf [11], und unter den Aenderungen finden sich gerade diejenigen, welche der in der Schaafschur verspottete Schulmeister verlangt.

Die wenig gehaltvolle Symbolik — Amor am Orion wägt die Liebe — stört den weichen und ernsthaften Ton, in welchem Liebesleid

1) B. M. 2) B. M.
3) B. M. 4) B. M.
5) Alle im B. M.
6) A. f. Lg. III, 514. No. 1.
7) I, 237.
8) Schrftn. der kpflz. deutsch. Gesellschaft. 1793. VIII, 164.
9) III, 110.
10) III, 121; der Titel erinnert an Bürgers: Der Venus Nachtfeier, welche auch in Ramlers Blumenlese von 1778 aufgenommen ist.
11) XI, 253.

und Liebesfreude mit tiefer Empfindung gefeiert wird; gerade das echte Gefühl würde in natürlichem Gewande besser auftreten als in der gekünstelten Scenerie. Auch das Gedicht Adelheid [1] beginnt mit solcher Anschauung und fährt in verschwommener Redeweise fort. Die Zeitgenossen waren über diese Gesänge ganz unmäßig begeistert; so sagt Wieland [2]: „Der Thron der Liebe rechtfertigt Müller auf immer als Mann von Genie.“ Und auch Eckstein ist noch schwärmerisch davon entzückt [3].

Viel reiner und tiefgefühlter ist die Serenade im Faust [4], nicht gerade im Ausdruck glücklich, aber metrisch durchgebildet.

Die melodramatische Serenade: Melinens und Leanders Rendezvous [5] — lehrte doch die italienische Oper Serenaden! — ist eine deutliche Parodie auf die Göttinger gelehrte Dichtung; sie hat nicht nur als Satire Werth, sondern ist auch stilistisch sehr zu beachten. —

Im Jahre 1776 veröffentlichte Müller mehrere Gedichte unter dem Titel Balladen, eine Bezeichnung, welche nur auf zwei von den fünf Dichtungen passen kann. Allerdings zur Zeit der Abfassung war der Begriff von Romanze und Ballade noch ein schwankender. Aber Müller faßt das Wesen der Romanze, wo er wirklich eine solche dichtet, mit glücklichem Griffe. Er ist nicht in Gleims falscher Auffassung dieser Gattung befangen, welche Bürger dann verbessert hat [6]. Und wenn sich die Romanze durch den wärmeren Ton von der Ballade unterscheidet, so ist Müller in jener geschickter als in der ruhigeren Ballade. Ein Zeichen seiner Unbildung ist es, wenn er ein anakreontisches Gedicht und dramatische Scenen mit diesem Namen belegt; schon Zeitgenossen haben diesen Irrthum gerügt [7]. Abgesehen davon verdient die Sammlung das Lob, welches ihr Schubart spendet [8]: „Ists einem doch so wohl, sagt er, wenn nach so vielen mattherzigen, stumpfsinnigen Dichterlein, die beständig von Sonne und Wonne, von Liebe und Triebe tropfen, in

---

1) B. M.
2) T. Merk. 1776. III, 81.
3) D. Mus. 1813. IV, 259.
4) II, 149.
5) I, 325.
6) Prutz, Gött. Dichterbund p. 261, 264.
7) Anhang z. XXV—XXXVI. Bande der allg. d. Bibl. 2. Abthlg. 790.
8) T. Chron. 1776. 750.

poetischen Phrasen lallen und keinen poetischen Blutstropfen im Herzen haben, wieder ein Mann daher tritt im alten teutschen Brustlatz, und spricht wie ein Mann und fühlt wie ein Mann und tritt auf, daß der Boden dröhnt." Und H. L. Wagner dankt „in seinem und der Mama Aya Nahmen recht herzlich für die übersandten Balladen", welchen man in Frankfurt begierig entgegengesehen hatte [1]).

Man beschaue diese dritte Hauptgruppe Müllerscher Gedichte näher! Unverkennbar hatte Müller viel Sinn für Romanzen; dies beweist auch der Umstand, daß sich viele solcher alten Romanzen in seiner Hinterlassenschaft fanden [2]). Schon vor der Veröffentlichung der Balladen entstand ein hieher gehöriges Gedicht An meine Schattenquelle [3]), welches Müller 1775 an Fr. Hahn sandte [4]); die Behandlung dieses günstigen Sagenstoffes aus der Heimath des Dichters [5]) zeugt in ihrem unklaren und eintönigen Ausdrucke noch die Unreife des Poeten. Doch ist sie ein anerkennenswerther Anfang, welchen Schubart einem Ramlerschen Liede gleichschätzt [6]).

Unstreitig gewandter ist das erste Gedicht der Balladensammlung: Das braune Fräulein [7]). Der Stoff lag Müller besonders nahe; im B. M. liegen außer dem prosaischen Entwurfe und einem poetischen Ansatze noch zwei Fassungen vor. Die eine davon behandelt den Vorwurf in vier Gesängen, eine außerordentlich gedehnte Ueberarbeitung, welche Müller von Rom aus zur Gesammtausgabe seiner Werke an Batt sandte; gut, daß nicht diese aufgenommen ward; ist doch auch die gedruckte Darstellung schon zu weitläufig für den einfachen Stoff. Der vom braunen Fräulein geliebte Ritter will eine stolze Raugräfin ehelichen, die ihm reichen Besitz zuführt, sein Mädchen aber nicht zur Gemahlin aufnehmen, wie er versprochen, nur zur Buhle. Da aber das braune Fräulein (diese Bezeichnung findet sich öfter in Volksliedern) offene Anerkennung fordert, verläßt er die baldige Mutter im Leide über ihr Unglück und über des ungebornen Kindes traurige Zukunft; aus Gram stirbt sie. Der treulose Ritter findet ihre Leiche und ersticht sich an ihrer Seite.

1) E. Schmidt H. L. W. 106.
2) Wagner an Ludwig. No. 393.
3) Y. 2. No. 3.
4) H. I^2, 185.
5) Oertel 2.
6) T. Chron. 1775. 332.
7) II, 322.

Die einleitenden Strophen des Gedichtes sind wohl an Müllers Braut Lotte gerichtet. Eine Andeutung H. L. Wagners [1]) erregt die Vermuthung, der Stoff sei nach Priors nußbraunem Mädchen [2]) gewählt, welches gleichfalls mit persönlicher Einleitung beginnt. Der Hinweis trügt jedoch. Und eben so wenig ist Müllers Gedicht mit Chaucers nußbraunem Mädchen [3]) verwandt. Auch hat Müllers Stoff nichts gemein mit Priors Henry und Emma [4]), dessen Bekanntschaft man bei Müller, der die englische Sprache nicht verstand, übrigens deswegen eher voraussetzen könnte, als mit der unübersetzten Nut-brown maid, weil Bertuch 1772 [5]) eine Verdeutschung davon gegeben hatte.

Das Gedicht in einfacher, klarer Sprache verräth wahre und innige Stimmung; Schubart glaubte [6]), kein Leser könne sich dem Mitgefühl verschließen. Erregend sind besonders die Klagen über des Kindes traurige Zukunft; und liegt hier auch kein Kindsmord vor, dessen Urheberinnen die Zeit so energisch vertheidigte, so hat E. Schmidt [7]) doch mit Recht auf diese Aeußerungen über des Bastards verachtete Stellung hingewiesen als Zeuge des Kampfes für die Straflosigkeit der Kindsmörderin. Viel energischer tritt Müller für die gleiche Sache im Nußkernen ein; bei der Besprechung dieser Idylle wird der Punkt nochmals berührt werden. — Eine untragische Lösung zum braunen Fräulein bietet Müllers Materie eines Liedes [8]); der Ritter führt die Getreue auf sein Schloß. Das Fragment entzieht sich der Erörterung. — Müller will sein Lied als Volkslied angesehen wissen; oder hat er in der That den Stoff bei wandernden Zigeunern gehört, wie er in der Schaafschur [9]) sagt?

---

1) E. Schmidt, H. L. W. 106.

2) Matthew Prior, Poems 1751, 184 The nut-brown maid written three hundred years since. Der Ausdruck „nußbraun" ist beliebt; so in Sternes Tristram Shandy; Musäus Der deutsche Grandison.

3) Das beiden englischen Gedichten zu Grunde liegende schottische Volkslied bringt Percy Reliques etc. und Herder in seinen Stimmen der Völker; es wurde auch von J. G. Schlosser übersetzt 1783.

4) Prior, 196, a poem, upon the model of the nut-brown maid.

5) Heinrich und Emma, ein Gedicht nach dem nußbraunen Mädchen aus dem englischen des Prior.

6) T. Chron. 1776. 750.

7) H. L. W. VIII.

8) B. M.

9) I, 243.

Stofflich schließt sich enge an die Romanze vom Pfalzgrafen Friedrich [1]; nur wird die Katastrophe anders herbeigeführt: die verlassene Geliebte kommt gewappnet zu des Ritters Hochzeit und dringt, als er ihren Ring verschenkt, auf ihn ein; abwehrend tödtet der Treulose die Geliebte, welcher er voll Reue ein schönes Grabmahl erbaut und bald zur Seite ruht. — So wie die Romanze gedruckt vorliegt, erscheint sie kräftig und gebunden, da man sich die angezeigte Lücke mit wenigen Zeilen ergänzt; zwei Fassungen im B. M. geben aber langathmig das Ausgefallene, so daß auch hier die Breite ermüdet.

Prosaisch ist ein Romanzenstoff in Ulrich von Coßheim eingeflochten [2]: Fräulein Anima befreit einen gefangenen Ritter, den sie hatte lieben lernen, aus der Haft ihres Vaters; der Heuchler, welcher nur seine Befreiung bezweckt hatte, erstach die Liebende, die ihm zur Heimath folgen wollte; Fluch lastete auf seiner That. Und ebenso findet sich in der Schaafschur prosaisch die Geschichte des Fräulein von Flörsheim [3], eine Lokalsage [4]; ein adeliges Fräulein liebt einen Schäferknaben, obwohl von Rittern vielumworben; er stirbt vor Liebesschmerz, da er hoffnungslos auf die hohe Stellung der Geliebten schaut. Bald stirbt auch sie, die seine Leiche fand, und für Beide zum Andenken wurde eine Kirche erbaut.

Aus der gleichen Stimmung wuchs das Lied Sehnsucht und Verlangen [5] heraus; es ist ganz in dem Stil späterer Romantiker empfunden.

Ernst klingt der Balladenanfang: „Ruh sanft hier“; traurige Liebe besingt die Ballade: „Daß ich in Fessel bin“ und die „Romanze“. Im Fragment: „Ha! Untreu, falsche Untreu“ klagt wiederum die verlassene Geliebte. Die adeligen Mädchenverführer werden in der Ballade: „Der ist kein Mann“ zum Recht ermahnt; die angefangene Ritterballade sollte wohl hiezu zweite Bearbeitung werden [6].

1) I, 244.
2) II, 187.
3) I, 259.
4) Flörsheim am Main, zwischen Höchst und Mainz. Der Stoff etwas anders von Pfarrius behandelt. Simrock, Rheinsagen 1841. 275.
5) I, 218; unter diesem Titel in Schubarts t. Chron. 1776.
6) Alle im B. M.

Unter mehreren weiteren Balladenresten des B. M. hat allein Ritter Lips einen lustigen Inhalt. Ob der Held nicht lebende Figur[1]) ist?

Mit der Ballade nähert sich Müller dem Volksliede. So zeichnet er das von Uhland[2]) und in Nicolais feynem kleynem Almanach[3]) mitgetheilte Volkslied „Es spielt der Herr mit seiner Magd" auf. Volksthümlich sind auch: Der Knabe, und besonders die Balladenfragmente: „Es ritten drei Ritter durch den Wald" und „Es ritt ein Pfalzgraf über den Rhein"[4]). Ihren vorzüglichsten Vertreter erhält diese Richtung Müllers im Soldatenabschied[5]). Schubart sagte gleich[6]) beim Erscheinen: „Der Soldatenabschied ist so ganz verständlich, gemeinsinnig, herzig gemacht, daß ihn künftig Soldaten würklich singen werden, wenn sie von ihrer Trauten Abschied nehmen und hinziehen zu streiten fürs Vaterland." — Schubarts Sohn nahm das Gedicht unter die Lieder seines Vaters auf[7]), weil dieser es in der teutschen Chronik abgedruckt hatte. Es ist das gleiche Zeugniß für die Volksthümlichkeit des Liedes, wenn H. L. Wagner versichert, es blieb ihm sogleich im Hirnkasten kleben[8]). Die bekannte Melodie ist von Friedr. Ernst Fesca[9]), andere von Leopold Lenz und F. Silcher. Die naturwahre Empfindung des Liedes stammt vielleicht aus der Zeit des Scheidens von Zweibrücken, von der Braut. Viele sahen Müller gerne scheiden und wenige außer der zurückgelassenen Braut trauerten um seinen Abzug. Diese erste Strophe scheint ganz Müllers persönliche Verhältnisse abzuspiegeln. Sie hebt sich durch ihren unklaren, inkorrekten Ausdruck von den andern ab;

1) Man würde an den Maler Joh. Heinr. Lips denken, wenn der Held nicht achtzig Jahre zählte, und wenn Lips nicht erst seit 1780 der Mannheimer Akademie angehört hätte.

2) Uhland, Volkslieder I[1], 220.

3) 1777. 39. Vgl. E. Schmidt, H. L. W. Note 41.

4) Alle im B. M.

5) II, 339.

6) T. Chron. 1776. 752.

7) Sämmtl. Gedichte III, 97. Scherr theilt noch 1869 den Irrthum im Bildersaal der Weltlitteratur II, 141.

8) E. Schmidt, H. L. W. 107.

9) Hoffmann von Fallersleben, Unsere volksthümlichen Lieder 1859. 69. Fescas Melodie in: Fünf deutsche Gesänge, op. 27, 1822. Die vom Volke jetzt gesungene Melodie bei Silcher, Volkslieder Hft. 2. Aufl. 4. No. 10.

die dritte Zeile ist schwer verständlich; voraus geht „keine Seele weint"; darauf der plur. „diese"; dann weinen aber doch „andere", und diese sind wieder ein sing.: „der holde Schatz". Von der zweiten Strophe an mag ein Volkslied Vorbild gewesen sein; sie beginnt echt volksthümlich mit einer Naturbetrachtung, welche das Stimmungsbild zu dem persön- sönlichen Inhalte gibt. Die Sprache dieser und aller folgenden Strophen ist viel durchsichtiger und richtiger als die der ersten. Sie mögen vierzeilige Strophen eines Volksliedes zum Vorbild gehabt haben; es ist in allen Strophen eine Zeile entbehrlich, in manchen sogar störend: Str. 2 kann Z. 3 oder 4 fallen; Str. 3 Z. 4, wo der Reim „nieder", durch „Lieder" erzwungen, ein undeutsches Wort gibt. Str. 4 Z. 3; auch hier störend: der „Todesschein erscheint"; in Str. 5 ist die 4. Zeile mißlichen Inhalts; in Str. 6 kann Z. 3 oder 4 entfernt werden; in Str. 7 endlich ist die in Folge des gewaltsamen Reimes auf die wiederholte 3. Zeile unsinnige 4. Zeile störend. Es ist demnach Müller in der vermutheten Umdichtung nicht glücklich; aber die vorzügliche Vorlage und die Gefühlswahrheit des Selbsterlebten sichern dem Liede das Recht, das bekannteste von Müller zu sein, weshalb es auch hier einer genaueren Betrachtung unterworfen wurde.

Die gleiche Stimmung liegt vor in dem herzlichen Abschiedslied in der Schaafschur [1]), welches Veitel seiner Lotte singt; auch dies entstand beim Scheiden Müllers von der Braut; denn die Schaafschur ist zur Zeit dieses Vorganges geschrieben. Stofflich verwandt ist das Lied: „Kleine Schöne" [2]), worin wie dort die Geliebte dem Gold und Besitze vorgezogen wird. Dieselben Gefühle der Trennungszeit liegen endlich vor in einem Gedichte in Müllers Novelle Der hohe Ausspruch [3]); aber die Abfassung in römischer Zeit hat das Gefühl erkältet, die Sprache kraftlos gemacht; das Monologische tritt in den Vordergrund, während beide vorhergehenden Lieder sangbar waren. Verlorene Liebe beklagt das Liedfragment: „Warum hast du den Himmel und die Erde bewegt." Um die todte Braut trauert Müller in einem skizzierten „Lied" [4]), worin er Geiselhiebe und den Verlust von Bruder und Mutter gering achtet

---

1) I, 266. 2) B. M.

3) Wien 1825, klassische Cabinetsbibliothek, XXII; I, 51.

4) Beide im B. M.

gegen den der Geliebten. Tieferust tritt das Gedicht Die Zeugen[1]) mit gleichem Inhalte auf; dem Stile nach gehört es wohl der römischen Epoche an.

Die Frage, warum Müller überwiegend Liebesleid singt, wird mit dem Hinweis auf seine Erlebnisse beantwortet. Die Friederike, die auf Müllers Herz lastet, ist Lotte; wie Goethe sein ganzes Leben hindurch in seinen Dichtungen Buße thut, weil er Friederiken verlassen, wie er den treulosen Liebhaber zum Tode führt, so thut dies auch Müller. Lotte ist es, welche er zur Mutter gemacht hatte, Lotte, welche er dann verläßt; er ist der treulose Ritter, welcher bei der Leiche der Verrathenen zu Grunde geht. Diese Dichtungen zeugen von dem gleichen moralischen Reinigungsversuche, den Goethe an sich vornahm, und daß sie persönlich, daß sie mit dem Herzblut des Dichters geschrieben sind, das ists, was sie auszeichnet.

War es auch das Schuldbewußtsein Müllers und der innere Drang, die Rache für Treulosigkeit zu singen, welche ihn zur mehrfachen Bearbeitung der Genovefasage führten? Die erste Fassung[2]) dieses Stoffes klingt fast wie ein Bänkelsängerlied zur Drehorgel; dramatisch ist derselbe zuerst in einer Scene bearbeitet, welche Müller in die Balladensammlung aufnahm, und dann in seinem Schauspiel Golo und Genovefa, worüber unten gesprochen wird. Hieher gehört noch das Klagelied der Anna von Trauteneck an Ritter Golos Grab[3]) und die zwei Serenaden Golo und Genovefa[4]). Jede von beiden würde besser Platz gefunden haben im Drama, als die dem Stoffe gar nicht angemessene Nachtfeier der Liebe, welche dort als Serenade eingefügt ist.

In den meisten Romanzen hält sich Müller an eine strenge strophische Gliederung; vierzeilig, sechszeilig, auch mit beiden Zahlen abwechselnd erscheint die Strophe. Nur in zwei Liedern läßt sich eine Wiederkehr der Anfangszeilen in der Schlußstrophe bemerken; einmal in der Schattenquelle klingt die zweite Zeile der letzten Strophe an die dritte und vierte der ersten an; deutlicher ist die Wiederholung in Sehnsucht und Verlangen. —

Einfache Sanglieder sind all die kleinen an verschiedenen Orten ein-

---

1) Y. 87. No. 47. 2) B. M.
3) II, 338. 4) Y. 80. No. 34; 95 No. 71.

gestreuten Strophen, wie das muntere Frühlingslied [1], das so stark an die volksthümlichen Madrigale erinnert, daß Zweifel an Müllers Autorschaft aufsteigen, die Liebesfreude [2], die Trauerlieder [3], und das vortreffliche Schlummerlied [4], denen sich noch mehrere Kleinigkeiten im B. M. anschließen. Die kurzen Gedichte stehen reiner Lyrik am nächsten; sie kommen frisch und ungeschminkt aus dem Herzen. Kräftig tritt auf ein Jägerlied [5], welches der Form nach mit dem traurigen Weidenliede im Drama Golo und Genovefa die Wiederholung der Anfangszeilen am Schlusse theilt.

Auch in Rom noch hat Müller Gesänge gedichtet; doch nicht mehr mit der einfachen Natürlichkeit und dem Schwunge der Darstellung von früherer Zeit. Deutscher Gesinnung im fremden Lande verleiht der Dichter Ausdruck im Trinklied deutscher Künstler in Rom [6], im patriotischen Lied am Christabend [7] und in den Versen Auf die Schlacht bei Leipzig [8]. Das Trinklied [9] sticht nicht wesentlich ab gegen den kecken Humor der Bacchuslieder aus pfälzischer Zeit und mag wie die Skolie [10] das Rheinland zur Geburtsstätte haben. Schülerhaft ist der Lobgesang auf Rom [11].

Der Sänger der Liebe zeigt sich gealtert bei der Abfassung des Wechselgesanges Adar und Zilla [12] und der Mohrenballade Calid und Vala [13]; die Kraft der Bilder ist geschwunden, die heiße Liebe erkaltet.

Noch ein Rest Müllerscher Gedichte erübrigt, welcher der kleinen Gattung angehört und zumeist in römischer Zeit entstand; nur einzelne Vorläufer eröffnen die Reihen. Diese letzte Gruppe ist überwiegend didaktisch-epigrammatisch. Der Dichter reflektiert. Die Wärme ist zumeist geschwunden. Nüchterner Verstand und Lebenserfahrung diktiert die Zeilen.

Lehrhaft ist das Gedicht Die Erle und die Ceder [14]; ferner die

1) I, 227.
2) III, 163, 164, 166.
3) III, 11, 78, 83.
4) III, 251.
5) III, 399.
6) Y. 81. No. 35.
7) Y. 78. No. 33.
8) Gegenwart 1874. No. 7.
9) Y. 83. No. 39.
10) Y. 20. No. 19.
11) Janus 1819. No. 35.
12) Hoher Ausspruch I, 66.
13) Ebenda II, 27 und verkürzt Y. 21 No. 22.
14) II, 401.

jugendlichen Verse Einem reisenden Maler ins Stammbuch geschrieben [1]; Der Jüngling und der Waffenhändler [2]. Im Anschlusse hieran sind Müllers Versuche in lehrhafter Dichtung zu erwähnen. Das B. M. bringt prosaisch eine „Esops Fabel“ [3]) des Inhalts: der Wille des Gebers, nicht die Gabe ist werthvoll; und ebenda ein Gespräch zwischen Sokrates und Kallias: man soll der Gefahr ausweichen [4]; beide von sehr geringem Werthe. Im poetischen Gewande tritt die eigentliche Fabel zweimal hervor: Die Schildkröte und die Ratte [5], die wahrscheinlich Müllers Lage in Rom kennzeichnet, und Der Wallfisch [6]; auch diese nicht sonderlich gelungen.

Von Gedichten auf Persönlichkeiten sind die meisten schon erwähnt: der Neujahrswunsch an den Pathen, die Gedichte Ossian, Shakespeare, Klopstock und Orpheus-Klopstock; Nach Hahns Abschied; Amor und Venus auf Gleim; An die Liebesgötter auf Kobell, die Ode Auf Lessings Tod. Anzureihen ist das Sonett An den Kronprinzen von Baiern [7] als Antwort auf ein Sonett, welches der Kronprinz 1821 Müller geschenkt hatte. Es ist dies nicht der einzige Fall, in welchem Müller die Sonettenform wählt; späterhin besingt er auch den Grafen Ingenheim in solcher Reimart, Gedichte, deren Druck Ther. Huber verhindert hat [8]; früher aber mag Müller auf gleichem Standpunkte mit J. G. Jacobi stehend gegen die Form eingenommen gewesen sein. Im B. M. findet sich zwar auf kleinem Blatte ein Sonett auf eine Treulose; der Stoff könnte sich also auf Müllers erste Liebe beziehen; jedoch ist es nicht von Müllers Hand geschrieben und ihm auch dem Stile nach kaum zuzutheilen; freilich Müllers Dichtkunst war in Zweibrücken noch ungelenk.

Den Gelegenheitsgedichten schließen sich an Sinnsprüche, Epigramme und Verwandtes, dessen Müller während seines römischen

1) Y. 7. No. 5. Vgl. Rhein. Beitr. 1778, II, 125.

2) Y. 91. No. 53.

3) In Rom hat Müller Aesop Fabeln erzählend gemalt.

4) Man erinnert sich, daß Goethe in den siebziger Jahren Sokrates zum Helden eines Dramas machen wollte.

5) Y. 76. No. 30.

6) Janus 1819. No. 34 und verändert A. f. Lg. III, 523 No. 3.

7) Y. 85. No. 40. Vgl. Kollation.

8) Allg. Ztg. 1874. Beil. No. 220. Note.

Aufenthaltes mehreres bot. Eine kurze Uebersicht genügt; es bedarf nicht der Einzelbesprechung.

Vor allem liegen Epigramme auf Künstler und Dichter vor: An einen Künstler [1]); Die Halbkünstler [2]); Der Maler X. [3]); Unter Michel Angelos Bildniß [4]); Shakespeare und Michel Angelo [5]); Auf Moses Mendelssohns Tod [6]); Auf die Pucelle d'Orleans von Voltaire [7]); Der seraphische Dichter [8]); Genius [9]).

Inschriften und Aufschriften finden sich mehrere: Amynt an Amors Grab [10]); Maler Müllers Grabschrift [11]) — war es ja zeitüblich sich und andern Grabinschriften zu dichten — und das Lied: „Das ist das Grab" [12]). Ferner Die Trinkschale [13]); Auf Amors Köcher [14]), beide schon als vorzüglich genannt; Am Eingange des Thals, wo Herrmann den Varus schlug [15]); Auf die Leier des Orpheus [16]). Sehr schön ist der Weihespruch: Der junge Künstler [17]). Auf Bilder beziehen sich: An Hymen, der Fortunens Füllhorn trägt [18]); Auf Raphaels Gemälde in der Farnesina [19]); Unter das Bild einer Madonna [20]); Unter eine Zeichnung, die heilige Familie auf der Flucht darstellend [21]); Unter ein Gegenstück dazu, die Ruhe auf der Flucht darstellend [22]).

Eine Art politischer Xenien bilden: Die Königswahl [23]); Monte Citorio [24]); Billigung [25]); Der Demokrat [26]); An die Demokraten [27]); An den Jüngling, welcher die Demokratie schwört [28]); Sanscülotte [29]); Der Ausschluß [30]); England [31]); Der Brite [32]); Ueber den Briten [33]). Ueber den

1) Y. 82. No. 37.
2) Y. 82. No. 38.
3) Y. 11. No. 10.
4) Y. 10. No. 9.
5) Y. 85. No. 41.
6) Y. 77. No. 31.
7) Y. 77. No. 32.
8) Y. 87. No. 46.
9) Y. 86. No. 42.
10) Y. 10. No. 8.
11) Y. 73. No. 25.
12) B. M.
13) II, 375.
14) Ebenda.
15) Y. 20. No. 18.
16) Y. 87. No. 45.
17) A. f. Lg. III, 518. No. 5.
18) Y. 21. No. 21.
19) Y. 74. No. 26.
20) Y. 74. No. 27.
21) Y. 75. No. 28.
22) Y. 76. No. 29.
23) Y. 20. No. 17 u. 21 No. 20.
24) Y. 82. No. 36.
25) Y 93. No. 62.
26) Y. 93. No. 63.
27) Y. 93. No. 64.
28) A. f. Lg. III, 523. No. 14.
29) Y. 94. No. 65.
30) Y. 94. No. 66.
31) Y. 94. No. 67.
32) Y. 94. No. 68.
33) Y. 95. No. 69.

Ausdruck seiner deutschen Gesinnung haben die oben angeführten Gedichte Müllers Rechenschaft gegeben.

Von allgemeineren Tendenzen und Weltanschauungen handeln: Der Käfer und der Schmetterling[1]; Mystik[2]; Der Forscher und die Weisheit[3]; Weltlauf[4]; Ansicht[5]; Weltverbesserer[6]; An die Menschenverbesserer[7]; An die Philanthropisten[8].

Und schließlich noch einige Sprüche zum Theile von tiefem Inhalt: Die drei Augen[9]; Bitte[10]; Vorschrift[11]; Aufgeschaut[12]; Erfahrungssatz[13]; Rath[14] und mehrere vertheilte Verse[15].

Die Sinngedichte zeugen durchwegs von gesunder, klarer Urtheilskraft. Zuweilen verwendet Müller den Hexameter, besonders bei xenienartigen Stoffen, steigt aber nur von einem Distichon bis zu sechs; in dem einen Gedicht Auf die Leipziger Schlacht findet sich diese Zahl erreicht.

Als vereinzelt wird hier nachgetragen das allzukünstliche Räthsel[16].

Die von Goedeke und Yorck dem Maler Friedrich Müller zugetheilten Gedichte: Nachruf der Freunde[17], Der Schwur des Bundes[18], Erinnerung[19] und Vergessenheit[20], welche der Göttinger Musenalmanach 1803 zusammen mit der Unterschrift Friedrich Müller brachte, gehören dem Maler nicht an. Abgesehen davon, daß der Ton der Gedichte durchaus ein anderer ist, als der vom Maler angeschlagene, daß dieselben mehr dem Verstande als dichterischem Gemüthe entsprungen sind, weisen schon die Verse: „Ruft der Jüngling gerührt dir zu vom fernen Leine-

1) Y. 20. No. 16.
2) Y. 88. No. 43.
3) Y. 88. No. 44.
4) Y. 91. No. 54.
5) Y. 91. No. 55.
6) Y. 92. No. 57.
7) Y. 92. No. 58.
8) Y. 92. No. 59.
9) Y. 89. No. 119.
10) Y. 90. No. 51.
11) Y. 90. No. 52.
12) Y. 92. No. 56.
13) Y. 92. No. 60.
14) Y. 93. No. 61.
15) I, 280, 281, 282. III, 155. Hoher Ausspruch I, 134.
16) I, 287.
17) Y. 11. No. 11.
18) Y. 12. No. 12.
19) Y. 14. No. 13. Meine Ueberzeugung von der Unechtheit dieser Gedichte hatte ich schon mehrfach geäußert, bevor Urlichs, A. f. Lg. 1876. V, 622 Note Bedenken gegen dies Gedicht allein erhob.
20) Y. 16. No. 14.

strande" deutlich genug auf einen andern Dichter dieses Namens. Müller steht einer solchen Fiktion durchaus ferne, ja im Gegentheil rühmt er sich lieber seines Aufenthaltes in Rom. Mit diesem einen Gedichte fallen auch die übrigen, weil alle vier durch ihre Ausdrucksweise verwandt und schon durch das gemeinsame Erscheinen an einander gekettet sind.

Daß Goedeke das Gedicht An Carl Katz nach Subiacco dem Maler Müller zuweisen will [1], ist ebenso unrichtig als Schillers Autorschaft beizubehalten. Müller stellt nicht mehr als sechs Distichen zusammen; eine ähnliche elegische Epistel liegt nicht vor, und Müller führt auch nirgends antike Figuren in dieser Ueberzahl in seine Gedichte ein. Urlichs nimmt als Verfasser Friedrich Keller an [2].

Ein Rückblick auf Müllers Gedichte läßt klar ersehen, daß die Phantasie des Malers und Dichters Wesen zu sehr ausfüllte, um seinem gleichfalls reichen Gemüthe häufig rein lyrischen Ausdruck zu verstatten. Die Neigung zum Epos überwog in jungen Jahren; im Alter ist seine Dichtung reflektierend.

Bilderreichthum der Sprache verräth den Maler. Der Sprachschatz selbst ist nach den Gattungen verschieden; in bardischen und ossianischen Gesängen ist er kräftig; im anakreontischen und schäferlichen Liede weichlich; besondere Fülle desselben ist nicht vorhanden, am wenigsten Auswahl in den Reimen. Der Bau des Verses bindet sich nicht an strenge Regeln; Müller waltet frei über Hebung und Senkung; doch ist er glücklich im Rhythmus, der zumal in den freien Systemen mit vieler Gewandtheit und frischer Lebendigkeit von ihm gehandhabt wird. Klassische Technik wird man nirgends finden.

Ein Gesammturtheil über Müllers Jugendpoesie, welche die der Römerzeit an Werth und Umfang überwiegt, gibt man am besten mit Biesters Worten [3]: „Die Gedichte Müllers sind zwar nicht alle fehlerfrei, oder im Ganzen und in allen einzelnen Theilen zu loben; aber als Werke eines jungen Genies sind sie immer sehr wichtig und der Aufmerksamkeit werth, da sie erfindende Phantasie und Schilderung der Natur in gleichem Maße zeigen, und im wahren Verstande des Wortes original sind. Der Verfasser, der sich selbst einen Maler nennt, muß

1) Schiller ed. XI, 426; 429 Note.
2) A. f. Lg. 1876. V, 622. 3) Allg. d. Bibl. XXXI, I, 221.

in seiner Kunst groß sein, wenn ihn da eben das Gefühl und die Kenntniß der Natur, eben das Genie, die Laune und der Kapriccio regiert. In den sanften Schilderungen der fröhlichen Natur würde er vollkommen glücklich sein, wenn sein Ausdruck etwas leichter und weniger gedankenvoll wäre." Wenn jedoch Biester fortfährt: „In den höheren Gattungen, wo sein Genie frei die Flügel regen darf, da reißt er unsere ganze Bewunderung an sich", so widerspricht ihm der heutige Geschmack, welcher Müllers Ungeheuerlichkeiten verdammen muß. Darin war Müller nicht zu seinem Vortheil originell. Jetzt verehrt man Müller mehr in seiner einfachen Natürlichkeit als da, wo er in phantastischem Aufputze die Lebenswahrheit verläßt.

In der Anlage seiner Gedichte schwankt Müller, wie gesagt, hin und her zwischen der Dichtweise Klopstocks und Gleims, Wielands und Geßners, Ossians und J. G. Jacobis, bis Shakespeare ihn in den jungen Kreis Goethes führt. Wo er die Einwirkungen gleichzeitig in sich aufnahm, da gab er sie vermischt wieder. Mangelhafte Bildung und eine gewisse Beschränktheit des Gesichtskreises erklären die Armuth an Motiven. Schon Zeitgenossen betonten [1]), daß seine dichterische Kraft sich in engem Gebiete bewege. Was Müller in einigen Gedichten auch da, wo er das Gewand von der zeitgemäßen Litteratur entlehnt, über diese hinaus führt, und was ihm bei aller Nachahmung einen Grad von glücklicher Originalität verleiht, das ist sein Streben nach Naturwahrheit, dessen günstige Erfolge noch deutlicher hätten hervortreten müssen, wenn ihn sein mehr phantastischer als phantasievoller Kopf nicht von dem Ausdruck reiner Empfindung zu oft abgelenkt hätte. Er selbst sagt in einem Briefe an seinen Vetter Kaufmann [2]): „Mein Gefühl hat seit der ersten Jugend an mich immer trotz aller Modelarven, die es umgaben, zum Natürlichen, wie den Magnet zum Norden gezogen und ich habe solchem, so viel ich vermocht, Sprache und Stimme zu leihen gesucht."

Dieses Streben tritt noch deutlicher hervor in den größeren Werken Müllers, in seinen Idyllen und Dramen; es tritt hervor in der Malerei Müllers. Wie in einzelnen Gedichten lehnt sich Müller auch in

1) Oertel 6, Note 4.

2) Anhang zum Band XXV—XXXVI d. allg. d. Bibl. 2. Abthlg. 790.

den Idyllen an Geßner an und schreitet fort zur freien Ausbildung lebenstreuer Scenen. Und wie in den Gedichten Shakesspeares Einfluß kund wird, so tritt eben derselbe in seinen Dramen hervor. Wie in den Gedichten Müller sich der Sturm- und Drangperiode zuwendet, so bildet er seine Dramen nach ihrem Geschmacke. Und endlich offenbart sich auch die Doppelrichtung zum Schäferlichen und zum Shakespearischen in Müllers Uebergang von der Malerei im niederländischen Geschmacke zur Historienmalerei nach Michel Angelo.

All dies werden im einzelnen die nächsten Abschnitte nachweisen. Es wird dabei ersichtlich werden, daß Müller in seiner römischen Periode ebenso wenig mehr in großen Gattungen glücklich war als in den kleineren Gedichten. Was der Kern seiner Befähigung war, Kraft und bildliche Anschauung, derenthalben die Freunde seiner Poesie noch größere Dinge von seiner Malerei erwarteten, beides schwand mit der wachsenden Zahl der Jahre. Und zu geistiger Schärfe und technischer Vollendung, die diesen Verlust hätten aufwiegen können, gelangte der gelehrte Antiquar auf keinem Gebiete; es fehlte die Schulung von Grund aus. —

Bevor Müllers Idyllen besprochen werden, müssen zwei prosaische Gesänge der Betrachtung unterliegen, welche eine gewisse Mitte zwischen Gedicht und Idylle einnehmen.

Prosaische Gesänge schob Müller seinen Idyllen mehrfach ein: zwei Romanzenstoffe wurden schon erwähnt; in den antiken Idyllen fehlt nirgends das ungebundene Lied. Aehnliche Dichtungen sind Das Heidelberger Schloß [1]) und Kreuznach, Loblieder auf die Pfalz, auf die Heimath! Dort singt der Dichter zugleich der Kunst, den Fürsten ihren Preis, hier dem Mutterhause, den ritterlichen Landsleuten. Beide Rhapsodien sind in ossianischer Begeisterung gesungen; wie Ossian über gefallene Helden klagt, so beweint Müller die vergangene Zeit der großen Ahnen.

Dadurch, daß im Heidelberger Schlosse der Architektur rühmende Aufmerksamkeit geschenkt wird, steht das Gedicht inhaltlich Goethes Aufsatz Von deutscher Baukunst sehr nahe. Beide Dichter äußern ihre hohe Begeisterung für Kunstentfaltung [2]), beide preisen die großen Männer der

1) S. Anhang.

2) Die Differenz, daß Goethe die Gothik, Müller ein Renaissancewerk feiert, kommt hier nicht in Betracht; Müller berücksichtigt den Stil des Schlosses fast gar nicht.

Vergangenheit und die Schöpfer solcher Baudenkmäler. Diese Verwandtschaft ist um so begreiflicher, als der junge Goethe ja auch die bildende Kunst pflegte, wie der Maler und Dichter Müller. So ergeben sich auch formell Anklänge; in beiden der lebhafte Stil, die Begeisterung, die nach vollgewichtigen Worten ringt. Nur daß Müller diese wilde Sprache bis an die Grenze des Erlaubten führt, während Goethe nicht soweit sich hinreißen läßt.

Das Erscheinen des Lobgesanges verfehlte nicht, Aufsehen zu erregen. Biester [1]) spart sein Lob nicht, und Schubart [2]) ist von Entzücken hingerissen; der Gesang ist ihm aus der Seele geschrieben.

In der That verdient die Elegie viel Lob und spricht noch mehr an als Kreuznach, obwohl hier Müller seiner reichen Mutterliebe freien Lauf läßt. Aber dort fühlt jeder mit die Trauer um die Trümmer; hier findet das Interesse keinen gleichen Haltpunkt an der Kreuznacher Vergangenheit.

Kreuznach [3]) ist ein Gedächtnißstein der Kindesliebe, der treuen Anhänglichkeit an die Familie, welchen der Dichter sich setzte. Müllers Freund Gemmingen nennt es mit gutem Recht „das herrlichste Dankopfer für seine Vatterstadt, für seine Verwandten" [4]). Durchaus persönlich ist die Einleitung, in welcher Müller seiner eigenen Stimmung vollen Ausdruck verleiht. Hiezu gibt auch ein Bruchstück im B. M. einen beachtenswerthen Beitrag. Die epische Hymne ist in Mannheim begonnen, jedoch erst auf der Romfahrt ausgearbeitet, wie die Frage zeigt [5]): „Wo ist er, der Bruder .. wir haben doch lange keine Kundschaft!" Sie schildert, wie den Entfernten wahre und tiefe Sehnsucht nach Kreuznach zu den Seinen geleitet. Da freut er sich des naturschönen Städtchens und besingt den tapfern Kreuznacher Michel Mort [6]). Hat der Dichter im Heidelberger Schloß die Ritter als Visionen vorbeiziehen lassen, so versetzt er sich hier mitten in das Kampfgetümmel, dessen Schilderung ihm die erwünschte Gelegenheit gibt, seine Kraftsprache austoben zu lassen.

---

1) Allg. d. Bibl. XXXI, I, 224.

2) T. Chron. 1776. 302. Autobiogr I, 193.

3) I, 347.

4) Rhein Beitr. 1778. II, 124. 5) I, 353.

6) Müller gibt die Ursperger Chronik 1279 irrthümlich als Quelle an. Die Erzählung findet sich nicht da, und die Schlacht fand 1278 statt. Leo, Vorl. zur deut. Gesch. IV, 630.

Denn hier noch mehr als im Heidelberger Schloß spricht Müller die Sprache der Sturm- und Drangzeit. Kurze abgerissene Sätze, Gedankenstriche, Ausrufe machen sie stammelnd; das Gefühl flammt über die Möglichkeit sprachlicher Aeußerung empor. Auch darin zeigt er sich als echter Sohn der stürmischen Zeit, daß er über den höhnt, der nur „Hoheit" singen will; er singt lieber „dem braven Waffenknechte". Und so hoch flammt sein Lokalpatriotismus auf, daß er sich für den einzig berechtigten Sänger seines Helden hält. „Ihn (Michel Mort) hab ich zuerst gesungen, kein Andrer sing' ihn nach mir; wer trägt Bruderliebe im Herzen wie ich? Wagts ein kühner Fremdling? Fallen soll er vor meinem Liede wie Feinde darnieder vor Morts Schwert" [1]).

Biester tadelt [2]) mit Recht die Originalitätssucht in Kreuznach, wenn er auch seiner Entrüstung zu scharfen Ausdruck verleiht. Man liest sehr gerne daneben Wielands mildere Worte, welche doch keineswegs die Schäden verkennen. Es möge die treffliche Kritik, welche noch auf andere Werke Müllers angewandt werden kann als auf diesen Hymnus, hier Platz finden. Wieland sagt [3]):

„Dieser Aufsatz ist (wie die meisten des Verfassers) zwar mehr Skizze als ausgemaltes Stück; aber vielleicht eben darum, weil es so glühend wie es aus seiner begeisterten Imagination und aus seinem überwallenden Herzen hervorgeströmt, kunstlos aufs Papier gegossen ist, dem wahren Liebhaber der Natur und Kunst, so wie dem eigentlichen Kenner, nur desto schätzbarer. Eine gewisse Keckheit des Pinsels und besonders die häufigen vom Sprachgebrauch abweichenden Konstruktionen und Wortstellungen gehören zu seiner Manier, und machen oft wirkliche Schönheit; aber die letztern werden doch, wenn sie zu häufig und auch wo sie keinen guten Effekt machen, vorkommen, dem Leser auffallend und verdunkeln manche Schönheit anstatt sie zu erheben — ein Wink, den wir mehr den Nachahmern als dem Verfasser zu geben nicht unterlassen konnten."

Für metrische Fesseln war in beiden Dichtungen der Gefühlsausdruck zu gewaltig. Aber auch die ungebundene Sprache raubt ihnen den

1) Pfarrius hat den gleichen Stoff behandelt.
2) Allg. d. Bibl. 1779. XXXVII, 489.
3) T. Merk. 1778. II, 169.

Ruhm nicht, zu den besten Gedichten Müllers zu zählen und vor allem zu denen, in welchen die Eigenart seines Wesens am deutlichsten hervortrat. Müller hat in beiden Prosadichtungen seinem Sinn für das Epische Ausdruck verliehen, wenn auch ohne epische Ruhe. Es ist dieselbe Vorliebe, welche ihn Sagenstoffe so glücklich zu Balladen hatte verwerthen lassen.

Die Ballade hinwiederum schließt die Anfänge der dramatischen Kunst in sich[1]). Ihr Ausbau führte Müller dem Drama näher und gelang durch seine dramatische Befähigung um so besser. Eben dieses doppelte Vermögen ist es, das Müller zum Idyllendichter eigenschaftet. Denn die Idylle ist der Mittelpunkt zwischen Epos und Drama.

So kann es hier wiederholt werden: jede Neigung Müllers, welcher größere Werke entsprangen, war in den Gedichten vorbedeutet. War doch auch die Freude zur Oper schon zuvor ausgesprochen in den Serenaden, in der opernhaften Behandlung einzelner Gedichte, wie z. B. Rodans, der Titania oder des Wechselgesanges zwischen Amor und Bacchus. Gerade darin verbarg sich freilich für Müller die Klippe: er war in keiner Gattung rein. Wenn er von sich sagt im Jahre 1774: „Ich arbeite Lieder, Komödien, Tragödien und kleine Heldengedichte aus“[2]), so muß der Beobachter seiner Werke sagen: er verschmolz alle diese Gattungen in einander. Was aber den Hauptreiz seiner Dichtungen ausmacht und einzelne seiner Gedichte weit über die andern stellt, das ist das Persönliche, das wahrhaft Menschliche in ihnen. Dieses sein Streben nach dem Menschlichen in der Dichtung hat Müller im Alter klar gekennzeichnet in dem Distichon: Der seraphische Dichter[3]).

Er: Für Engel, nicht für Menschen sang der Dichter sein Gedicht.
Sie: Was Menschen nicht erfreuet, das ergötzt auch Engel nicht.

So antwortet Müllers Muse. Und gerade dieses einfach Menschliche, diese Naturtreue ist es auch, was Müllers Idyllen vor allen Idyllen der Zeit und vor seinen meisten eigenen Dichtungen auszeichnet.

---

1) Gervinus, Gesch. d. d. Dichtg. V, 36.
2) Brief an Kobell, Schreibtafel 1775, V.
3) Y. 87. No. 46.

Idyllen.

Im Jahre 1774 war das erste Gedicht Müllers gedruckt worden. Es gehörte strenge der Göttinger Hainpoesie zu. Ein Jahr später trat Müller mit Idyllen vor die litterarische Welt, ein Schritt, den Voß erst Jahre nach ihm von eben derselben Schule ausgehend und in dauerndem Anschluß an diese that. Müller aber hielt sich hierin von Anfang an den Göttingern ferne und folgte dem Schweizer Idyllensänger, bis er sich auch von diesem loslöste. Obwohl die Wahl dieser Dichtgattung bei einer gewissen Empfänglichkeit der Zeit für die Reize des Landlebens nicht verwundern konnte, mußten doch gleich die ersten Idyllen Müllers erhöhte Aufmerksamkeit auf sich lenken, weil sich die besondere Befähigung seines Wesens hier augenscheinlich hervorthat.

Als Knabe hatte sich Müller der Naturschwärmerei hingegeben und war aus Vergnügen selbst Hirtenjunge gewesen. Der Jüngling hatte als Dichter und Mime an den Schäferspielen des Zweibrückener Hofes Theil genommen. Das zeitübliche Singspiel führte leicht zu der verwandten Idylle. Vermählte sich so die eigene Neigung und Befähigung mit der Zeitrichtung, wie hätte der Sänger schäferlicher Lieder nicht Idyllendichter werden sollen? Dazu die Umgebung. Die weinreiche Pfalz verband damals wie heute Bewohner und Gastfreunde zu gemüthlichem Familienleben in zwangloser Heiterkeit. Und dieses kleine Leben in sich zu beschränken und als ein ganzes und volles anzuschauen, lehrten die Höfe, an denen Müller verkehrte, von denen ja auch jeder als eine Welt für sich angesehen werden wollte. So blieb Müllers Gesichtskreis begrenzt; aber er behielt dabei das offene Auge für die Umgebung. Er erkannte, daß er der lebendigen Natur nur die Idylle abzusehen brauche, daß er die antike Schäferwelt für seine Dichtung nicht unumgänglich bedürfe.

Gleich bei den ersten Veröffentlichungen Müllers in dieser Gattung 1775 zeigt sich das Schwanken zwischen antiker Maske und moderner Scenerie: es erscheinen neben einander die Idyllen Satyr Mopsus und Bacchidon und Milon, anderen Theils die Schaafschur. Dieses Greifen nach Stoff aus beiden Gebieten dauert so lange fort, so

lange Müller Idyllen dichtet. Die Behandlungsweise ist nicht durchaus verschieden. Indem Müller in der modernen Idylle deutsche, speziell pfälzische Lebensscenen seiner Zeit abspiegelt, trägt er auch in die antiken Stoffe mit Verletzung der griechischen Welt den Charakter jener hinüber und zeichnet derbrealistisch einmal eben in steter Beobachtung des umgebenden Lebens, dann auch an der Hand Shakespeares den Stoff gestaltend. Und gerade dieser Realismus ließ Müller seine Idyllen prosaisch schreiben, auch wenn Geßner der Prosa in dieser Gattung noch nicht die Bahn gebrochen gehabt hätte.

Die Einzelbetrachtung wird mit Bestimmtheit ergeben, was ja auch schon mehrfach ausgesprochen, genau aber noch nirgends erörtert wurde, daß Müller von Geßners Idyllen sich die Grundlage erwarb, auf welcher er dann selbständig weiter baute. Es sollen deshalb an erster Stelle die antiken Idyllen Müllers behandelt werden, in welchen die Anregung jenes Dichters klar hervorleuchtet; darnach die später erschienenen patriarchalischen Idyllen, da auch in diesen Müller sich enge an Geßner anlehnt. Wenn die deutschen Idyllen hinterdrein folgen, so ist damit die chronologische Ordnung gestört; aber die Absonderung in Gruppen wird die Entwicklung Müllers deutlicher zeigen können. Nur muß man stets im Auge behalten, daß der Uebergang von einer Gruppe zur anderen sich nicht in genauer Zeitfolge ergab, sondern daß der Dichter verschiedene Stoffe zugleich bearbeitet, daß er nach einer neuen Stoffwahl auch wieder einmal zu einem alten Vorwurfe zurückgreift.

Antike Idyllen.

Fragmente.

Es werden hier die Bruchstücke von antiken Idyllen an die Spitze gestellt, welche Müllers Zusammenhang mit Geßner in Stoff und Ton unbedingt beweisen. Vorweg: fast alle bei Müller gebräuchlichen Namen kommen bei Geßner vor. Viel deutlicher sprechen Aehnlichkeiten des Inhaltes.

Mehrere Bruchstücke des B. M. behandeln unter sich verwandte Stoffe, ohne daß diese Skizzen zusammengehörige Theile einer größeren Idylle sind, es mögen verschiedene Versuche zur Behandlung desselben

Stoffes sein oder auch nur nach Müllers Art eine Anknüpfung einer Idylle an die andere stattgefunden haben [1]).

Das fragmentarische Lied des Schäfers Amyntas [2]) scheint fortgesetzt zu sein durch das Bruchstück eines gleichfalls schäferlichen Liedes. Der Schäfer seufzt nach der Geliebten; der Hain mit der Quelle, Grotte und Laube, mit dem Lämmchen, der Taube, der Schwalbe ist Scenerie; es ist ein weichliches Sehnsuchtslied, und man verargt es den Schäferkameraden gar nicht, wenn sie den Sänger, wie Amyntas selbst sagt, aus ihrer Gesellschaft verjagen.

In einer andern „Idylle" heißt der verliebte Knabe Miron, der wie Amyntas vom Hügel in die Nacht — auch Geßner läßt das Liebeslied in der „Nacht" tönen — nach der Richtung hin späht, wo die Geliebte weilet. Wieder lebt Miron ferne von der Gesellschaft; zu dem Einsamen tritt der Greis Tityrus, spricht ihm traulich zu, wie Menalkas dem Alexis bei Geßner, und da er die Liebe des Knaben entdeckt, erzählt er seine Jugendliebe: eine Schilderung des unsinnigsten Schäferdienstes, worin der Begehrende den spröden Launen der Geliebten zu Gefallen sich jeder Gefahr preis gibt. Ein Wechselgesang schließt das Bruchstück.

Nicht weit ab liegt der Gedanke der Idylle Micon und Theron. Ein Greis singt einem jungen Hirten Theron ein Lied, worin er auf sein Leben zurückschaut, ähnlich wie Geßner dies den Palemon thun läßt. Und Theron wiederholt das Lied desselben auf Verlangen seines Bruders, wie Idas bei Geßner Mycons Bitten, ihm vorzusingen, nachkommt.

Diese Bruchstücke beruhen vollständig auf den Geßnerischen Begriffen von Idyllen. Gefühlsüberschwänglichkeit gilt als reines Gefühl. Auch die stehende Form des Gesanges, der matte Dialog erinnern an Geßner. Und es ist nicht abzusehen, daß Müller, wenn er auch in den ausgearbeiteten Idyllen der Sentimentalität ganz ferne steht, schon hier der Behandlung Ironie beigemischt habe, wie später etwa bei Darstellung des Hirten in Milon und Bacchidon. Die feierlich ernste Gestalt des Greises hätte Müller gewiß nicht verspottet, und es ist auch der Stil durchaus nicht absichtlich überspannt.

Wie nahe Müllers Herzen diese Ueberschwänglichkeit der Liebe ein-

1) Vgl. Eckstein, D. Mus. 1813. IV, 255.

2) Hat mit Tassos Aminta nichts gemein.

mal stand, beweisen die Anfänge zu einer Frühlingsidylle; der Schäfer freut sich der Wiederkehr der geliebten Galate. In der Idylle Jacynthus und Florida schwärmt Hirte und Geliebte in der Pracht der Maiennacht. Man erinnert sich des verwandten Wechselgesanges Frühling und Flora. Auch bei Geßner findet sich eine Idylle Frühling; sie gab Müller höchstens die Anregung, diesen Stoff zu behandeln.

Ebensowenig ist in der Idyllenskizze von der Schale des Königs Meton die Scene bei Geßner entlehnt, wohl aber der Vorwurf. Denn eine mit Bildern verzierte Schale, deren Darstellungen besungen werden, gibt Geßner z. B. im zerbrochenen Krug.

Diese letzte Idylle bietet die Veranlassung zu dem Hinweis, daß Müllers und Geßners Geist sich verwandt waren in der bildenden Kunst; beide Dichter radierten, und zwar im Gebiete der Landschaftsmalerei. Beider Bilder standen mit ihren Dichtungen in engster Beziehung, gerade so wie Usteris Malerei sich in denselben Kreisen bewegte, in denen er seine Idyllen spielen ließ. Aber auch hier schon ergibt sich der Unterschied, der sich bald auch in den Idyllen herausstellen wird; Geßner zeichnet Tempel, Haine, badende Nymphen am Wasserfall, Satyrn; Müller ergeht sich in dem Gebiete der alltäglichen Schäferei: eine Burgruine, ein Fels als Hintergrund für die nach der Natur aufgenommenen Thiere; dort Phantasiewelt, hier reale.

Diese verschiedenartige Auffassung tritt sofort hervor bei der Betrachtung von Müllers erstvollendeter Idylle

Der Satyr Mopsus[1]).

Geßners Idylle Die übelbelohnte Liebe[2]) hat mit der Müllerschen den Inhalt gemein.

In beiden Idyllen kommt ein Satyr durch seine Liebe zu einer Quellennymphe, welcher beide des Nachts ihr Liebesleid schon oft vor deren Höhle gesungen hatten, in eine mißliche Lage; bei Geßner geräth

1) I, 121. Im B. M. hiezu nur der Titel: Satyr Mopsus 3 Idyllen (im Druck: S. M. in drei Gesängen) und wenige Anfangsworte, ferner eine kurze Parallelstelle zum Gesange der Persina I, 152. — Der Name Mopsus besonders nahe gelegt durch Lenz' Menalk und Mopsus (nach Vergil); doch besteht keine stoffliche Verwandtschaft mit Lenz.

2) Schrftn. Zürich 1776. III, 113.

der Satyr in einen Sumpf, bei Müller in Dornen. Beide Verunglückten werden von einem Faun gefunden, der nun mit der Frage drängt: bei Geßner: „Sag um aller Götter willen! sag mir, durch was für ein Schicksal hast du die wunderbare Schlafstätte gefunden?“ Bei Müller: „Sag um Pans willen, wie kamst du nur in den verfluchten Strauch?“ Und nun singt in beiden Idyllen der Satyr den Errettern das Lied, wodurch er seine Liebe zu gewinnen gehofft hatte; erzählt, wie ihn die Nymphe in ein Netz verwickelte und lachend zum Sumpf schleppte — bei Geßner, bei Müller wie sie ihn felsauf, felsab neckisch jagte, bis er bei einem verlockenden Sprung zu ihr in einen Dornbusch fiel.

Noch über den gemeinsamen Stoff hinaus ähneln die Gesänge, theils im Worte und in der Gedankenfolge, theils in der Ausschmückung der Situation [1]). Doch beweist mehr die Gesammtheit der Anklänge als Einzelnes die Benützung Geßners durch Müller.

Der Schluß gleicht sich genau: Die höhnenden Nymphen fordern die unglücklichen Satyrn auf, sich ihre Liebkosungen zu holen. Doch beide entsagen der Liebe voll Zorn.

Es wurde mehrfach darauf hingewiesen, daß Theokrits elfte Idylle, Kyklops, das Vorbild dieses Stoffes, die Vorlage Müllers gewesen sei. Theokrits Polyphem singt der geliebten Galatea ein Lied, worin er zwar sein unschönes Aussehen zugesteht, aber die Vorzüge seines Besitzes und

1) Geßner: Wüßtest du, wie süß es ist, einen jungen Gatten zu lieben. Müller: Du glaubst nicht, wie süß die Liebe ist. Geßner: Soll ich immer umsonst vor deiner Höhle pfeifen und singen und winseln und klagen? Müller: Soll ich denn immer jammern und leiden? Geßner: Der Satyr beschenkt die Nymphe mit Nüssen und Trauben. Müller: Er verspricht ihr solche. Geßner: Wenn ich auf meiner Querpfeife blase, dann steht er (der Ziegenbock) auf seine hintern Füße und tanzt wie ich. Müller: Ergreife ich die Flöte, hüpft alles um mich her; sogar meine unverständigen Böcke lachen und tanzen um mich.

Geßner: Vor des Satyrs Höhle steht Pan aus Eiche geschnitzt. Müller: Der Satyr erwähnt das Bild des Königs Boreas aus Eiche geschnitzt.

In beiden Idyllen freuen sich die Satyrn auf ihre Kinder, in beiden loben sie ihr Lied.

In der Erzählung des Unglücks sagt Geßner: So wird die feurigste Liebe belohnt. Müller: Wie übel einem in dieser Welt die Liebe gelohnt wird.

Wenn Müller den Dornbusch ein stachliches Netz heißt, so ist dieser ungewöhnliche bildliche Ausdruck nur daher eingegeben, daß Geßners Satyr in einem Netze gefangen wurde.

seiner Kraft rühmt und die Freuden des gemeinsamen Lebens schildert; schließlich bezwingt er jedoch seine Liebe durch Gesang und in der Ueberzeugung, er könne auch im Genusse von anderen, weniger spröden Mädchen glücklich sein.

Der Schluß dieser Inhaltsangabe beweist schon allein, daß Müller nicht auf Theokrit, sondern auf Geßner zurückgeht; auch wenn nicht weitere stoffliche, ja wörtliche Uebereinstimmungen Müllers und Geßners gegen Theokrit — die Anfangs- und Schlußscene und andere Punkte — dazukämen. Geßners, nicht Müllers Original ist Theokrit. An den Stellen, in welchen Müller von Geßner abweicht, stimmt er auch nicht mit Theokrit zusammen, wie z. B. darin, daß er den Satyr seine häßliche Gestalt recht komisch schön finden läßt, während Geßners und Theokrits Satyrn den Mangel an körperlicher Schönheit zugestehen. Es muß überhaupt für Müllers Idyllendichtung jedes antike Original als Vorlage geleugnet werden; sein Vorbild war niemand als Geßner.

Müller geht freilich in der Ausnützung des Stoffes gleich in der ersten vollendeten Idylle über Geßner hinaus. Was dessen übelbelohnter Liebe entspricht, ist nur der erste der drei Müllerschen Gesänge, und auch dieser mit der Veränderung, daß Geßners Zuhörer auf Seite der Nymphe steht, während Mopsus' Freunde mit ihm jener Rache schwören. Und hier knüpft Müller eine Erweiterung an halb dramatischer Natur, welche eben deswegen für Geßner unstatthaft war. Der zweite Gesang bringt die listige Gefangennahme der Nymphe und der dritte deren lustigen und erfolgreichen Versuch sich zu befreien, so daß wiederum am Schlusse der alte Satyr Mopsus der Ueberlistete ist und doppelt lächerlich dasteht, weil er in seiner Einfalt dies nicht bemerkt.

Hiebei begegnet man der Verschiedenheit der Müllerschen Figuren den Geßnerschen gegenüber; eine Verschiedenheit, welche auch in den schäferlichen Gedichten Müllers hervortritt, je nachdem sie mit Rücksicht auf Geßner schwärmerisch oder nach Müllers Laune lustigkeck sind.

Geßners Satyr ist ein einfacher, empfindungsvoller Mann; Müllers Mopsus einfältig und sinnlich, derbkomisch. Z. B. Geßners Satyr singt als sein bestes Lied ein „so bewegliches, daß die Felsen hätten weinen mögen"; Mopsus aber einen Gesang, „worin er der Nymphe gar fein gefuchsschwänzet". Oder: es ist wesentlich Müllersche Auffassung, Küsse mit Käse und Trauben, Liebe mit Honigfladen, die Geliebte an des

Mopsus Schulter mit Honigseim an eines Bären Schnauze zusammenzuhalten. Müllers Satyr verspricht der Nymphe als höchstes Maß freudigen Lebens: er wolle sie im Grünen jagen, ihr die Kleider vom Leibe reißen, sie hetzen und kitzeln nach Herzenslust; sie auf dem Bauch herumwerfen und ihre Schenkel so lange pletschen, daß sie ihr funkeln sollen wie eine zeitige Granate; sie füttern und mästen wolle er, daß sie feist würde und dickbackig und einen Kragen von Speck bekäme wie ein fettes Ferkel. Als Hochzeitsschmuck für die Geliebte plant er einen Wald um die Stirne, der Tannenzapfen, Erdschwämme und des Fichtenlaubs unvergessen; sich selbst einen ganzen Birkenast zwischen die Hörner; dann wollen sie fressen auf beiden Backen und aus Kübeln Wein saufen u. s. w.

Wo findet sich bei Geßner ähnlich grotesker Humor, dessen Zärtlichkeit Grobheit, dessen Schmuck eine Last, dessen Genuß Fressen ist? ein einziger Vergleich Geßners paßt ein wenig zu diesem Tone, der Vergleich des Satyrgesichtes mit einer Kürbisflasche.

Auch der Erfolg des Gesanges ist bei Müller komischer; Geßners Satyr wird in einem Netze gefangen und darin von den Nymphen zum Sumpfe geschleppt. Müllers Mopsus dagegen wird von der Nymphe hin- und hergelockt: „Spring herab auf meinen Rücken, rief sie, wenn du's Herz hast — — Ich spei in die Hände und thu einen gewaltigen Satz“ — — Statt auf den Rücken der Nymphe fällt er in einen Brombeerstrauch [1]. Es wirkt entschieden komischer, daß die eigene Ungeschicklichkeit dem Satyr seine schlimme Lage bereitet. Ferner, was Herder besonders an Geßners Figuren tadelt, den Mangel der Leidenschaft, das ist an Müller nicht zu rügen. Seine Helden haben keine „schleichende Neigung“, ihre Liebe ist hell entflammt.

Im zweiten Gesang fährt Müller im gleichen Tone fort. Hier kommt die Geßnersche Idylle Der Faun [2] zur Geltung, worin der unglückliche Liebhaber verspottet wird; ebenso wird Mopsus von Miron wegen seines Mißerfolges geneckt, obwohl Miron selbst den Weg zur Rache angibt. Diese besteht darin, mit Gesängen die Nymphe Persina zu reizen und aus ihrer Höhle zu locken durch den Vorwurf der Häßlich-

1) Geßner scheint das Liegen in dem Dornbusch statt im Sumpfe mit der Versicherung seines Satyrs hervorgerufen zu haben, er wolle sich lieber in Nesselstauden wälzen als die Geliebte entbehren.

2) WW. 1770. III, 109.

keit und Unkeuschheit: „Die Katze maust gerne.“ In der That kommt die Nymphe erzürnt hervor und begießt Mopsus mit kaltem Wasser. Die Faunen aber haschen sie an ihren Locken und binden sie an einen Baum.

Der dritte Gesang erzählt, wie die Nymphe nach Spott auch Züchtigung mit Gerten erleiden soll. Mopsus reißt der Weinenden das Gewand vom Busen; schon will er sie schlagen; da beleuchtet der Mond plötzlich ihre bebende Gestalt. Dieser Anblick und ihre Bitten vollends bewegen den Satyr mitzuheulen, und zärtliche Worte machen den Weichmüthigen glauben, sie wolle ihn lieben: er bindet sie los und verbietet den Knaben die Züchtigung seiner Braut. Mit einem feierlichen Lied gewinnt Persina alle für sich. Und als der beseligte Mopsus nach dem Tage der Hochzeit fragt, da enteilt sie mit der Antwort: „Uebermorgen!“ in ihre Wohnung. Die ganze Gesellschaft begleitet sie mit Klatschen, in ihrer Freude und Einfalt den Doppelsinn des Wortes verkennend.

Der Held dieser in ihrem dreiaktigen Aufbau und besonders am Beginne des dritten Gesanges dramatischen Idylle ist ebensowenig antik als er geßnerisch ist. Das Begriffsvermögen des Bausbäckigen und Dickleibigen ist von Trank und Mahlzeit begrenzt. Wie seine Erscheinung äußerlich mit Bocksfuß und Hörnern gekennzeichnet ist, so stellt sich auch sein sinnliches Wesen dem Bocke nahe; und die Derbheit entspricht überhaupt dem Mittelding zwischen Thier und Mensch.

Ganz merkwürdig stehen zwischen diesen groteskpossenhaften Aeußerungen, von denen auch die Gelagescene im zweiten Gesang beim Zuwarten auf die Zeit der Rache Meisterstücke bietet, ernstpoetische Worte. So wenn Müller den Winter oder Frühling schildert oder die Versammlung der Nymphen; oder wenn er den Mantel der Persina homerisch beschreibt. Auch der Gesang der Nymphe, der die Mythologie behandelt, ist poesievoll; sein Eingang reich an trefflichen Bildern[1]), wie Müller öfter in längeren Vergleichen glücklich ist.

---

1) Z. B. I, 149. „Die goldne Saiten erklangen — prächtig erhaben nun; — — bald schauernd wild, wie des Waldgipfels Murren, wenn ihm Stürme die Locken zerreissen, gepeitscht vom rießigten Donner; — bald schwer, wie der Mitternacht Getön, deren melancholischen Laut einzusaugen, Gespenster auffahren und Verstorbene erwachen aus modernden Träumen; — bald zärtlich süß klagend, dem Gegurgel der Nachtigall ähnlich, die von Quellen den Frühling lockt, wenn er zu lange weilt und Flora Hyacinthen gekrönt, nun unter Mandeln seiner erwartet.“ Nach dem ersten Druck.

Eine schlimme Eigenschaft Müllers, die auch bei den Gedichten hervortrat, die übermäßige Ausdehnung, vermindert den Eindruck des ersten Gesanges; über diese Klippe versucht der Dichter im dritten Gesange hinwegzusteigen, indem er von dem reichen Stoffe ein gekürztes Referat gibt, von dem aus er erst später fast unbemerkt in die direkte Rede hinübergleitet.

Die Sprache ist der Färbung des Stoffes entsprechend. Der Wortschatz der komischen Partien faßt mit Recht Volksausdrücke in sich, welche das Derbsinnliche am besten bezeichnen. Der Gesang hat eine lebhafte rhythmische Bewegung und verstößt doch nicht so sehr gegen den gewöhnlichen Satzbau, wie z. B. die Wortfolge in Kreuznach.

Die Idylle bezeichnet den Sieg der derben, lustigen Natürlichkeit über empfindsame Einfachheit, des Naiven über das Sentimentale. Weiches Gefühl ist das Schlagwort für Geßners Hirten, fröhlicher Genuß die Parole von Müllers Satyrn. Es zeigt diese Idylle vor allen schlagend Müllers Abhängigkeit von Geßner und eröffnet zugleich die klarste Einsicht in die Art, wie Müller sich von ihm und über ihn emancipierte; über ihn, denn es liegt bei Müller die Bildung einer mehr lebenswahren, vollkräftigen Figur vor als bei Geßner.

Es ist interessant die Stimme eines Zeitgenossen über diese erste Idylle in dieser Art zu vernehmen, freilich das Urtheil eines Freundes von Müller; wenigstens wenn E. Schmidt [1]) mit Recht H. L. Wagner den Verfasser der Kritik in den Frankfurter gelehrten Anzeigen nennt [2]). Der Rec. sagt u. a.:

„Bei allen neun Musen, wie theatralisch, wie anschauend, wie begeistert! Welch ein Gemisch erhabener und grotesquer Bilder! Wer kanns ausstehen ohne sich den Bauch zu halten, wenn Mopsus der Nymphe seine Erklärung thut. Da ist Theokrits Polyphem ein Schlingel gegen. Kein komischer Mahler oder Dichter hat eine herrlichere Scene gezeichnet, als die von der Mahlzeit der Faunen.“ ....

Offenbar erkannte der Recensent das Neue, und demgemäß ist seine Aufnahme der Idylle so günstig.

Der Faun.

Nicht weniger gut muß die im gleichen Jahre mit dem Satyr Mopsus erschienene Idylle Der Faun [3]) beurtheilt werden. Man sucht im Rück-

1) H. L. W 8. 2) 1776. 164. 3) I, 213.

blick auf Mopsus eine Anlehnung an Geßners Faun; doch ohne Recht [1]). Klagen auch beide Faunen über verlorene Liebe, so ist doch die Situation völlig verschieden: Geßners Faun will sich nimmer zum Trunke bekränzen, bis er seine entflohene Nymphe wieder findet; Müllers Faun dagegen betrauert seine todte Gattin und erstickt den Schmerz im Wein, mit dem er die Zunge zur rühmenden Leichenrede befeuchtet.

Die Müllersche Idylle ist eine Trauerscene, wesentlich komisch und doch voll tiefer Empfindung dargestellt. Halb ernst ist der Eingang, wie der Faun aus Schmerz nurmehr einsam leben will, wie er die Kinder um den Verlust der Mutter beklagt. Und er zählt, während er wiederholt dem Weine zuspricht, die guten Eigenschaften seiner Frau auf: daß sie, seinen Durst zu stillen, Wein stahl und als Wahrsagerin umherziehend Lebensmittel sammelte. „Dein werde ich gewahr werden, du Fette, im Schmalztopf und Keller: denn du warst nahrhafter als eine Heerde, einträglicher als ein Hügel, worauf Schnitter und Winzer ruhn," sagt er im Hinblick auf die Buben voll heißer Eßlust. Er schließt mit dem Wunsche, sie möge bei so vielem Wohlleben im Elysium sein gedenken. Da weinen und schreien die Knaben, die am Fuße des Holzstoßes, worauf die Leiche verbrannt wird, über einander purzeln, und deren einer ruft: „Hätt ich nur Nuß und den Apfel; geh, sag, sie soll aufstehen und mir Nuß und den Apfel geben." Heulend sieht der Vater mit den Kindern der fressenden Gluth zu, und der Mond beleuchtet das Bild.

Hier ist alles Großartige vermieden; von Antikem keine Spur; kein Gleichniß führt über das Alltägliche hinaus. Um so wirksamer ist die Scene in ihrem engen Kreise. Es ist so natürlich, daß der Faun vor der Leiche der Frau ihre guten Eigenschaften lobt, und doch so komisch, aber charakteristisch, wie er das thut. Seiner Faunennatur entspricht es, wenn er zwischen dem Wehklagen den Becher zum Munde führt, entspricht es, wenn er seine Frau als versiegte Nahrungsquelle betrauert; und ebenso ist es natürlich, wenn die Kinder ihre Mutter bei Spiel und Speisung missen. Eine gefühlvolle Klage, aber keine schwärmerische, sondern eine realistische. Und so komisch viele Stellen sind, so ernst ist das poetische Schlußtableau, der Lage angemessen: die Trauernden vor dem brennenden Holzstoße vom Monde beschienen.

1) Ebenso wenig ist Müllers Faun verwandt mit dem J. G. Jacobis, WW. I, 219.

So mischt Müller die Extreme mit kecker Hand; und es gelingt ihm. Wenn man auch nicht mit Schubart [1]) Thränen bei der Lektüre vergießen muß, warme Theilnahme kann man nicht zurückdrängen. Biester hat ganz Recht, wenn er sagt [2]): „Die Beschreibung der ganzen Scene, der Ausdruck der rohen, ungeschminkten Natur in der Trauerklage des Alten und der Kleinen hat etwas so Wahres, Charakteristisches, Eindringendes, daß es Herz und Sinn rührt. Die Sprache ist hart, verstümmelt, hingeworfen, wie sichs für seine Faunen, die er einmal als ehrliche Wilde bildet, geziemt.“ Ein Urtheil, dem man in allen Punkten beistimmen muß.

Fragment. (Der Sturm.)

Wie im Faun sich Müller noch an einen Geßnerschen Titel hält, so läßt auch der Beginn eines fragmentarischen Idyllencyklus [3]) sich mit einer Geßnerschen Ueberschrift, Der Sturm, zusammenbringen. Aber auch hier hat Müller von Geßner nur ein verwendbares Mittel gelernt, den Stoff verwerthet er nicht weiter. Eher scheint er sich in dem Bruchstücke an Shakespeares Sturm angelehnt zu haben, von welchem Dichter sich Müller auch die Figur des Bacchidon-Falstaff, des dickbauchigen Großsprechers und Zechers für diese und andere Idyllen entlehnt.

Eine Zusammenstellung der Bruchstücke läßt folgende Fabel vermuthen: bei einem Schiffbruche wird Andromeda gerettet und glaubt ihren Gemahl untergegangen. An anderer Stelle ans Land geworfen beweint Ividus seine verlorene Gattin. Diese erscheint späterhin schlafend unter Elfengesang (Sommernachtstraum!) von dem sinnlichen Pandarus gestört. Bei dem Sturme wurde auch der Poet Phanias gerettet und mit den andern von den gastfreundlichen Hirten aufgenommen; in seiner Figur verspottet der Dichter die gelehrte Poesie. Diese Verhöhnung soll besonders zum Ausdruck kommen bei einem Hirtenfeste, bei welchem Bacchidon-Falstaff in den Vordergrund tritt. So weit die Fragmente; vermuthlich vereinen sich die getrennten Gatten bei Gelegenheit des Zusammenlaufs aller Hirten zum Feste.

Die Anlehnung an Shakespeare, der dadurch veranlaßte dramatische

---

1) T. Chron. 1775. 28.
2) Allg. d. Bibl. XXXI, 1, 222. 3) B. M.

Stil (das Fragment ist ganz dialogisch) und ebenso die Einflechtung einer Satire beweisen, daß Müller sich in der antiken Idylle immer weiter von Geßner entfernt. Zu Falstaff war schon im Satyr Mopsus ein gewisser Grund gelegt; mehr ausgebaut wurde er dann in Bacchidon und Milon, Bacchidons Hochzeit und öfter. An der Hand dieser Figur verläßt Müller Geßners Stoffe vollständig und behält auch von der Form der antiken Idylle nur das Allgemeinste, die Neigung, Gesänge einzuflechten, bei.

Bacchidon und Milon.

Den Inhalt der Idylle Bacchidon und Milon[1]) bildet diese höchst launige Erzählung: ein junger Schäfer Milon dichtet ein Lied, das ihm so wohl gefällt, daß er einen Zuhörer ersehnt. Der Satyr Bacchidon läßt sich durch den Hinweis auf einen vollen Schlauch Weines dazu herbei, jedoch so, daß er stets von neuem trinkend durch seinen endlosen Durst und seine steigende Schwatzhaftigkeit das Anhören des Gesanges immer hinausschiebt, bis Milon den furchtsamen, dickwänstigen Satyr durch Androhen von Prügeln dazu zwingt. Der Hirte singt nun, von Bacchidon mehrmals unterbrochen, sein Lied zu Ehren des Bacchus, das Müller absichtlich mit Albernheiten ausstattet, um den einfältigen Hirten gegenüber dem listigen Satyr zu kennzeichnen. Nachdem der Schlauch vollends geleert ist, nöthigt Milon den trunkenen Alten, auch ein Lied anzustimmen. Sein Gesang gilt dem leeren Schlauch; dann taumelt Bacchidon seiner Höhle zu. Ein vollständiger Falstaff, in Trunksucht, in Furchtsamkeit und an Gestalt.

Gerade in diesem Hin- und Widerreden tritt die Verschiedenheit zwischen Schäfer und Satyr hervor. Es ist dies zugleich die Verschiedenheit zwischen Geßner und Müller. Geßner behandelt überwiegend den Schäfer, die Schäferin; Müller hat in den drei ausgearbeiteten Idyllen als Mittelpunkt den Faun und Satyr, und wo er den Schäfer einführt — die Schäferin ist ihm fremd —, geschieht es zu dessen Ungunsten.

Zu dieser Idylle, den beiden vorhergehenden im ganzen Kleide ähnlich, nur in der Ausführung etwas matter, findet sich ein wenig abweichender Eingang im B. M. Auch ein Schluß, der im Drucke

1) I, 159.

fehlt: es sind die beiden im B. M. vorliegenden Fragmente „zur Erzählung des Fauns“ wohl trotz der Titelverschiedenheit hieher zu beziehen. Der halb versificierte, halb prosaische Schluß schildert, wie der Faun „vom gährenden Getränk bemeistert“ niedersinkt, wie ihn am Morgen darnach seine Kinder suchen und steif gefroren finden, worauf sie ihn wärmen und heimtragen. Die letzte Scene erinnert also an den Anfang vom Satyr Mopsus und mag deshalb weggelassen worden sein.

Die Zeitgenossen haben diese Idylle ihren Vorläufern gleichgeschätzt. Tieck bewundert sie ebenso wie den Satyr Mopsus als humoristisches Meisterwerk [1]). Biester stellt [2]) sie dem Faun zur Seite. Er zuerst findet heraus, daß Bacchidon der leibhaftige Sir John Falstaff sei. Die Fehler entschuldigt er damit, daß sie mehrerentheils aus der glücklichen, beneidenswerthen Quelle entspringen, welche Quinktilian am Ovid tadle: Ueppigkeit der Erfindung, Auswuchs der Phantasie und der Laune.

Es thut eine solche Vertheidigung noth. Denn Müller wird immer freier in der Behandlung, ohne daß er die Tiefe des Stoffes vermehrt. Dabei geht eine wichtige Veränderung vor: Müller nähert sich, geleitet von der Shakespearischen Gestalt, dem Dramatischen immer mehr. Die Gesänge werden kürzer oder doch häufig unterbrochen; die Verbindungsglieder beanspruchen selbständigen Werth und sind lebhafter Dialog. Und eben dieser Richtung gehören gewiß die übrigen nachweisbaren Idyllen antiken Stoffes an.

Der Centaur Pandarus. Bacchidons Hochzeit.

Am 27. Oktober 1781 [3]) schreibt Heinse an Fr. Jacobi aus Rom: „Müller hat ein großes Drama fertig . . . und noch zwei große Idyllen, wovon die eine, der Centaur Pendarus, welche in neun verschiedenen nach einander besteht. In dieser sind hier und da wahre homerische Bilder und die glücklichsten Züge von Naivetät. Er hat sie mir wegen meines Wohlgefallens daran in einem Lobgesang voll lyrischem Schwunge zugeeignet.“

Der Centaur Pandarus — dies ist die richtige Schreibung — ging verloren; Eckstein berichtet darüber [4]): „Zum Cyklus der faunischen und

1) WW. I, XXXIII.
2) Allg. d. Bibl. XXXI, I, 225.
3) WW. IX, 150.
4) D. Mus. 1813. IV, 255.

vorzüglich humoristischen Idyllen gehörte der Centaur Pandarus und Bacchidons Hochzeit. Beide schließen sich vollkommen dem Faun, Satyr Mopsus, Bacchidon und Milon an. Vielleicht daß diese Gedichte sich noch in irgend einer Handschrift finden. Diejenigen, welche sie aus Bruchstücken oder aus mündlicher Erzählung zu kennen Gelegenheit hatten, fanden in ihnen noch eine gewaltigere Kraft als in allen andern Werken des Dichters."

Ueber den Verbleib des Centaur Pandarus berichtet Müller offenbar auf eine Nachfrage Batts im Schreiben zum Adonis, welches er schon 1810 an diesen sandte, und das er dann 1824 nach Ausmerzung einiger von Batt anstößig befundenen [1]) Stellen wiederholte. Die Partie über Pandarus wurde wohl aus dem ersten Schreiben herübergenommen, wie folgt [2]): „Was die Idylle den Centauren Pandarus betrifft, von der wie Sie bemerken, Wilh. Heinse in seinen Briefen Erwähnung gethan, so muß ich Ihnen gerade heraus melden, daß dieselbe verloren gegangen ist. Vor vielen Jahren, da Heinse hier in Rom sich befand, schrieb ich sie, die Frucht einer fröhlichen Gemüthslage, in welcher die erhitzte Phantasie dem von Genuß gedrängten Busen augenblicklich Raum zu verschaffen gesucht hat. Noch schwebt mir die Erinnerung eines lebhaften Traumes, die Idee, vor; allein ich fühle keine Neigung, dieselbe aufs neue mir näher zu ziehen, und mit nüchternem Fuße den dithyrambischen Sprung nachzumachen. . . . . . Ich hatte diese Idylle ihm (Heinse) zugeeignet, weil sie ihm besonders gefiel, und er verschiedene Male bei einem Glase Wein das Wort fallen ließ, daß er wünsche, daß ich ihm dieselbe zueigne, weil er sie als echte Stallmeistersarbeit erkenne (ein Ausdruck aus Bocaccio [3])), womit wir dasjenige, was aus Ueberfluß ausgeschüttet wird, andeuten. Das Manuskript ließ ich, ohne eine Abschrift davon zurück zu behalten, unter der Adresse des Hofkammeraths Schwan nach Mannheim abgehen, damit er es zum Drucke befördern möchte. Da der Inhalt etwas muthwillig war, so wollte ich, als ich über dessen Empfang keine Antwort erhielt, nicht strenge darum nachfragen, und zuletzt kam es mir gänzlich aus dem Sinn. Spätere

1) Preuß. Jhrbb. 1872. 64. 2) Adonis, 286.

3) Aus der zweiten Novelle am dritten Abend: Ein Stallknecht schläft bei der Gemahlin des Königs Agilulf.

Erklärungen unterrichteten mich, daß das Manuskript nicht an den Ort seiner Bestimmung gelangt sei, und nothwendiger Weise unterwegs auf der Post verloren gegangen sein müsse. Vielleicht existirt es noch in irgend einem Winkel und so mag diese Nachricht beitragen, daß es zufällig noch einmal aus dem Strom des Lebens auftaucht."

Der Entwurf zu dieser Idylle fällt wohl noch nach Deutschland, da Müller in den ersten Jahren zu Rom kaum neue Dichtungen begann, wohl aber der Vollendung nahe abschloß. Im B. M. findet sich dazu ebensowenig ein Rest als zum Drama Genovefa: Müller nahm eben alle Vorarbeiten mit sich nach Italien. Daß Pandarus wirklich schon vor Rom begonnen war, darf man auch daraus schließen, weil Freunde Bruchstücke kannten [1]). Sie müßten denn wie Heinse die Idylle in Rom gesehen haben.

Den Inhalt des Centaur Pandarus berichtet Eckstein folgendermaßen [2]): „Noch gewaltiger (als der Satyr Mopsus) ist der wilde und groteske Centaur Pandarus, wie der liebenswürdige Centaur die keusche fliehende Nymphe besiegt, und er ihr dafür jeden Abend ihre Gespielinnen (verkleidete Jünglinge) in die Grotte, auf seinem Rücken tragend, schaffen muß; wie er endlich merkt, daß er betrogen ist, sich possirlich tröstet und den Bacchidon, der nun auch ein Ehemann und etwas griesgrämisch geworden, über die Untreue der Weiber beruhigt und ihm lustige Lieder bei einem voll geschenkten Becher vorpfeift, daß Bacchidon seinen Gram in Wein versäuft. Alles das ist echt wild und mit einer dithyrambischen Grazie erfunden."

Dieser Stoff war in neun Idyllen vorgetragen, wohl auf die Art wie der des Satyr Mopsus in drei Gesänge getheilt ist. Allen Aeußerungen nach huldigte die Idylle freier Sinnlichkeit. Müller betritt im Pandarus den Weg der Sturm- und Drangperiode, auf den ihn deren Ideal Shakespeare führte. Dann wurde mit Recht die Idylle „wild" genannt und ihre „gewaltige Kraft" hervorgehoben. Und wenn man bedenkt, daß Müller gleichzeitig am Schauspiel Genovefa dichtet, das sich der Richtung des jungen Goethe anschließt, wenn man die Entwicklung der vorher-

1) D. Mus. 1813. IV, 256.

2) In dem vermuthungsweise Sturm betitelten Fragmente kommt der Name Pandarus vor; aber es findet sich sonst gar kein Anklang. Die gleichen Namen verwerthet Müller öfters in verschiedenen Idyllen.

geheuren Idyllen Müllers in Erwägung zieht, so erwartet man auch nur diese Behandlungsweise.

Und im gleichen Stile war Bacchidons Hochzeit gedichtet, wie aus Ecksteins Zusammenstellung dieser Idylle mit dem Centauren hervorgeht. Man würde um so mehr vermuthen, daß sie die zweite der von Heinse erwähnten Idyllen sei, weil Eckstein eine Bezugnahme der Idylle Pandarus auf den Ehemann Bacchidon angibt. Und doch ist diese Deutung unzulässig nach einer Aeußerung Müllers an Batt[1]), daß sich in dem Koffer, den er in Mannheim bei seiner Abreise nach Italien zurückgelassen, eine größere dramatische Idylle, Bacchidons Hochzeit betitelt, befunden habe, „worin dieser Falstaff aus dem bacchischen Chor völlig erst nach comischer Rundung hingestellt erscheint". Die Idylle ist also nicht erst in Rom angefertigt.

Von ihrem Inhalt weiß Eckstein nichts Näheres — oder schwieg er, weil der Titel alles besagte? Es steht zu vermuthen, daß hier die letzte Falstaffseite, seine Stellung zur Frau, zum Ausdruck gelangte, und daß darin die von Müller betonte Ausrundung der Figur besteht. Nachdem die Idylle in die Ausgabe von 1811 nicht aufgenommen ist, will man dieselbe im B. M. suchen; aber da findet sich keine Zeile, die darauf bezüglich wäre. Es ist also anzunehmen, daß Tieck Bacchidons Hochzeit anfänglich zum Druck ausgesondert hatte, wenn die Idylle nicht schon zuvor aus dem Koffer gekommen war, daß sie dann aber ebenso wenig zum Druck kam nach dem Eigenwillen der Herausgeber als Adonis, mit welcher Kantate Müller die Werke eröffnet wissen wollte.

Ein Rückblick auf die antiken Idyllen läßt klar ersehen, daß sie von der Antike nichts als die Namen entlehnen. Das derbrealistische Wesen der Müllerschen Idyllen entspricht antiker Auffassungsweise so wenig wie das durchaus Maßlose. Wenn Friedr. Schlegel die eigenthümliche, lebendige Art Müllers, die alte Mythologie aufzufassen, rühmt[2]), so heißt dies dem Dichter das Bewußtsein einer abweichenden Schilderung zuschreiben, eine Selbständigkeit, die Müller durchaus nicht besaß. Denn er kennt die Antike nicht wie andere Idyllendichter, z. B. der bedeutendste Schüler[3]) Geßners, F. Xav. Bronner. Bronners „kleine

1) 25. September 1810. 2) D. Mus. 1813. IV, 250.
3) Bronner nennt Geßner selbst seinen Lehrer. Schriften 1794. I, 235.

Bilder" [1]) stellen sich auf den Boden der alten Idylle [2]) und der von Geßner gepflegten. Aber trotzdem kann auch er dem Zug der Zeit nicht ganz widerstehen; hält er auch an der idealischen Zeit noch so fest, daß er bei Verlegung einer Idylle in die Gegenwart eine entschuldigende Note für nöthig hält [3]), so zeichnet er doch eine bestimmte Oertlichkeit in seinen Fischeridyllen ab [4]). Müller ging weiter und schloß sich vollständig an Herders Lehre an, das Ideal der Vollkommenheit müsse aus der Idylle verbannt werden [5]). Seine Idylle ist nicht ideal; darum vermeidet er stets Stoffe wie die Geßnerschen von Erfindungen der Schäfer (z. B. Der erste Schiffer); seine Idylle ist der Ausdruck der Alltäglichkeit. Was ihn das pfälzische Weinland lehrte, natürliche Sinnlichkeit hinter dem sorgenlösenden Becher, verband er mit der Freude an einfacher, fessel-loser Lebenskraft.

Während Müller so von Anfang an und stets sichtbarer aus seinen antiken Masken den Uebermuth der eigenen Lebenslust hervorlugen ließ und sich damit von Geßner immer mehr ablöste, hielt ihn dessen Autorität auf anderm Stoffgebiete gefangen.

Patriarchalische Idyllen.

Der erschlagene Abel.

Geßner hat nach seiner Thätigkeit auf dem Gebiete der antiken Idyllendichtung sich einen Vorwurf aus der Patriarchenzeit erwählt. Darin folgt ihm Müller. Seine 1775, also gleichzeitig mit den antiken Idyllen und der Schaafschur erschienene Skizze Der erschlagene Abel [6]) ist nur die Umarbeitung, besser Ausarbeitung einer Scene im vierten und fünften Gesang von Geßners Tod Abels. Müller wollte aus der Skizze eine vollständige Idylle machen, wie Ansätze mit dem Titel Der Tod Abels

1) Geßner, Vorr. zu Bronners Fischergedichten 1787. 4.

2) Vgl. Bronners Schriften 1794. II, 5. Versuch einer kurzen Geschichte des Fischergedichtes.

3) Ebenda I, 198.

4) Vgl. Vorrede zu Bronners Schriften I, 10 f.

5) Herder, WW. z. schön. Litt. u. Kunst II, 114 ff.

6) I, 99.

im B. M. beweisen. Es wurden da Kains und Abels Hochzeiten gefeiert, und die Brüder versöhnt. Aber wieder erwacht Kains Neid auf Abel, den Gottgesegneten, und beim Opfer erschlägt er ihn. Die Skizze hebt an mit den Klagen der Eltern und der verwittweten Tirza um den Todten. Die Frauen wollen diesen ersten Tod nicht begreifen; ja Eva flucht ihrem Gatten, daß er ihn nicht verhindert habe. Schließlich stimmen alle ein Lied an auf Gott, den Erschaffer und Vernichter. Da tritt Kain hervor; noch kein Schatten von Verdacht auf seine Thäterschaft war über die trauernden Gemüther geflogen. Doch der schuldbewußte Mörder verräth sich selbst: „Hab ichs gethan! was starrt ihr auf mich als wolltet ihr sagen du hast ihn erschlagen. Adam: Mein Sohn! Kain: Sohn, Sohn, wollt ich wärs nie gewesen, daß ihr mit euren Flüchen mich niederschmeißen könnt, darum bin ich euer Sohn. An der Gurgel mich anfassen, niederreißen möchtet ihr mich gern; mir das Knie aufs Herz setzen, rufen, bekenn, du hasts gethan, hasts gethan! Adam: Kain Kain! Kain: Und wenn ich denn bekennet'? Fluch! Ich habs gethan! ja ich habs gethan, hab ihn erschlagen mit dieser Keule. Sieh!" Und nun wälzt Kain alle Schuld auf die Eltern, die Abel bevorzugt hätten, und flucht ihnen fliehend. Adam will zur Rache ihm nacheilen, da hält die Mutter ihn zurück und folgt selbst dem Sohne. Und es naht ein Engel des Himmels unter Gewitter — das B. M. enthält diese Scene ausgeführter — verkündend die Rache des Himmels. Nun fleht Adam selbst um Erbarmen, und der aufgeheiterte Himmel gewährt seine Bitte.

Im Entwurf des B. M. folgt Adams Leichenrede und die Beschreibung der vom Engel anbefohlenen Beerdigung Abels. Mit Fluch belegt Adam Kains Haupt, doch segnet er dessen Gattin Melboe, die sammt ihren Kindern mit Kain in die Fremde zieht. Für Kain betet im Vaterhause allein die Mutter.

Bei Geßner wie bei Müller kommen erst Adam und Eva, darnach Mehala-Tirza zur Leiche Abels; letztere bei beiden Dichtern eben aus einem gottgesandten Traume erwacht. Hier wie dort entdeckt sich Kain; daraufhin werden bei Geßner alle sprachlos, bei Müller verläßt nur Adam die Kraft. Hier wie dort flucht Kain den Eltern, und in beiden Idyllen naht der tröstende Engel. Geßner wie Müller läßt Adam über Abels Leiche beten, und beide schildern das Begräbniß am kühlen Abend. Und der Schluß beider Dichtungen ist die Flucht Melboes mit Kain;

nur daß Müller ihr den Segen des Vaters mit auf den Weg gibt, den sie nach Geßners Idylle erst rückkehrend sich holen will.

All dies läßt keinen Zweifel über den engsten Anschluß Müllers an Geßner zu. Und doch welcher charakteristische Unterschied! Bei Geßner will sowohl Adam als Eva die Schuld auf sich allein nehmen; Müller dagegen tritt kräftiger auf: seine Eva flucht dem Adam. Bei Geßner kein Gedanke Adams an Rache wie bei Müller. Das Geständniß Kains ist bei Müller höchst dramatisch wirksam; er liest seine Schuld von den ahnungslosen Mienen der Umstehenden, dann erst verräth er sich; bei Geßner legt er gleich das volle Geständniß ab. Kurz, das Weichliche Geßners wurde trotz engen Anschlusses bei Müller zur Kraft gewendet, zu einer Leidenschaft, welche mit patriarchalischer Erhabenheit nicht in vollem Einklang steht, welche aber menschlich natürlich ist. Man erkennt mit Schubart [1]), daß Müller in dieser Skizze an Natur, Neuheit der Bilder, malerischen Situationen und selbst an Sprachgewalt Geßner weit übertroffen habe. „Und das will viel sagen," fügt Schubart bei. Dabei sind in Müllers Skizze viele Stellen so völlig scenisch, die einzelnen Personen so scharf charakterisiert [2]), daß man den Aufzug eines Dramas vor sich abspielen sieht. Die erste Familie erinnert an die Familie Guelfo in Klingers Zwillingen.

Adams erstes Erwachen und erste selige Nächte 1778.

Ein ähnlicher Fortschritt Müllers gegen Geßner, wenn auch nicht ganz so schlagend zu Gunsten der Natur, ergibt sich bei seiner Nachahmung der ersten Gesänge von Geßners Tod Abels in: Adams erstes Erwachen und erste selige Nächte [3]).

Warum Müller nach drei Jahren, da er inzwischen Dramendichter geworden war und die patriotische Idylle mit Erfolg gepflegt hatte, nochmals einen patriarchalischen Stoff aufgriff, mit solcher Liebe aufgriff, daß er 1779 eine verbesserte Ausgabe davon veranstaltete! Sei es daß seine eigene religiöse Gesinnung ihn dazu antrieb, sei es daß er wie Geßner den Dichterlorbeer bei einem „Vorwurfe höherer Gattung" erwerben

---

1) T. Chron. 1775. 332.
2) Vgl. Biester, Allg. d. Bibl. XXXI, I, 223.
3) I, 1.

wollte; — war doch auch Bronner seinem Meister in die Patriarchenzeit gefolgt mit seiner Dichtung: Der erste Krieg — sicher wirkte auf ihn ein die Neigung der Zeitgenossen, besonders der Göttinger zu solchen Stoffen; wie z. B. abgesehen vom Messias Klopstock den Tod Adams und seine Frau den Tod Abels behandeln; oder wie der Göttinger Musenalmanach [1]) eine Kantate auf den Tod Abels bringt.

Müllers Uebereinstimmung mit Geßner ist zwar hier nicht in ähnlich genauer Weise wie beim Tode Abels nachzuweisen, aber trotzdem nicht zu übersehen.

Beide Dichter geben eine persönliche Einleitung, ähnlich wie in Miltons verlorenem Paradies, gewissermaßen eine Entflammung ihrer selbst zu dem hehren Stoffe [2]).

Müllers Idylle ist die Vorgeschichte zu der Geßnerschen. Wo dieser beginnt: mit der Versöhnung Kains, da hört Müller auf. Bei Geßner erzählt Adam auf Abels Verlangen die Tage seines Alleinseins mit Eva nach der Verstoßung aus dem Paradiese; Müller läßt Adam über die vorherliegende Zeit berichten, indem Evas Bitten denselben veranlassen [3]), sein erstes Erwachen zu schildern und den darauffolgenden und dritten Tag — den Schöpfungstag der Eva.

Diese Zeitverschiedenheit ist von Müller streng durchgeführt. Bei Geßner ist Kain der Gatte Mehalas, Tirza die Braut Abels. Bei Müller sind Kain und Melboe [4]) Brautpaar, Tirza und Abel noch unverlobte Liebende. Im erschlagenen Abel Müllers sind dann beide Paare mit Kindern gesegnet.

Außer den zwei allgemeinen Aehnlichkeiten, der Art der Einleitung und einer langen Erzählung Adams, stimmen noch Einzelheiten zusammen. So daß die Familie der Ureltern sich in der Laube beim Mahle

---

1) 1776. 16.

2) Bei Geßner schwingt da „die Einbildungskraft sich erhitzt empor bis ins ferne Reich des Möglichen" und Müllers „Seele steigt vollen Flugs zum Himmel". Beide Dichter schweben in dem Harmonischen, ein Wort, das in beiden Idyllen öfter wiederkehrt. Ebenso schickt Bronner seinem „ersten Krieg" als Vorspiel eine Anrufung voraus, in der ihn „Harmonien umwallen". 1810. I, 8.

3) Eine ähnliche Einleitung in Bronners „erstem Krieg" I, 5.

4) Müller wechselt den Namen Mehala mit Melboe. Die Bibel kennt die Namen von Adams Töchtern nicht. Die bei Geßner üblichen sind die der Töchter Salphaads: Maala und Thersa. Mos. IV, 26, 33.

zusammenfindet, daß Kain grollend an der Laube vorbeigeht, daß Melboe ihre Thränen über das finstere Wesen ihres Geliebten verbergen will, endlich daß Kain herbeigeholt wird. Gerade solche kleinen Nebenzüge, welche der Gang der Handlung nicht oder nicht in bestimmter Weise erfordert, zeugen am sichersten für eine Verwandtschaft der Dichtungen.

Doch ergibt sich ein wesentlicher Unterschied: bei Geßner ist die Entwicklung Kains Mittelpunkt, die Erzählung Nebensache; bei Müller umgekehrt, eine Differenz, welche die Wahl der Ueberschrift in beiden Fällen schon bekundet. Im Gegensatz zu den sonstigen Beobachtungen ist also diesmal auf Geßners Seite der dramatische Stoff, während Müller diese Idylle dem Epos näher führt. In seinem Stücke ist Adam der Mittelpunkt, aber nicht Gegenstand der Entwicklung; er fußt nicht in lebendiger Gegenwart, seine Person beruht fast nur auf dem Vergangenen. Daher ist diese Idylle Müllers von allen die am wenigsten dramatische; nur da wo in den Nebenfiguren, wie in Kain und Melboe, eine Bewegung merkbar wird, da packt Müller dieselbe mit einer tragischen Kraft an, welche Geßners Behandlung weit überfliegt; z. B. der wunderbare Monolog Kains, der an der Laube vorbei in die Nacht hinausgegangen eifersüchtig der Geliebten harrt, und die daran geknüpfte vortreffliche Scene, wie Melboe den wilden Bräutigam gewinnt und beruhigt, daß er mit ihr in Liebe spielt.

Was den Kern der Müllerschen Idylle, also Adams Erzählung anlangt, so ist sie bedeutend anschaulicher als die von Geßner vorgetragene. Freilich knüpft sich an das Streben nach Erhabenheit, welcher Klopstocks Messias als Muster nicht ganz fremd ist, eine gewisse Ueberschwänglichkeit der Worte, die Hohheit des Stoffes kund zu thun. Ausrufe des Entzückens, fast der Extase, Inversionen im Satze kommen hinzu, einem Gefühlsreichthum Ausdruck zu verleihen, welchen der Leser nicht in diesem Grade in sich erwecken kann, um dem gottbegeisterten Erzähler zu folgen, und den er auch dem paradiesischen Adam nicht recht zutraut; sentimentale Gemüthsbewegungen passen nicht in paradiesische Umgebung. Es ist gerade die Ueberfülle an Empfindungen, welche den epischen Charakter der Erzählung schädigt. Müller versucht jedoch, durch eine gewisse Regelmäßigkeit der Wendungen eine Art epischer Ruhe zu erzielen; wie durch stehende Beinamen der Personen, durch wiederholte Satzpartien, welche durchaus nicht immer aus Wortarmuth entspringen.

Am besten tritt der epische Charakter hervor in den Beschreibungen, wie Müller z. B. den Bau der Laube ausführlich vor Augen stellt; besonders aber wo er die Thiere vor Adam vorbei ziehen läßt; nicht als ob hiebei der Maler ihre äußere Form genau bestimmte, nein, Müller charakterisiert die Thiere, kennzeichnet gleichsam ihr sittliches Wesen. Man werfe einen flüchtigen vergleichenden Blick auf Gleims Adam und die Thiere[1]), um Müllers Ueberlegenheit und Trefflichkeit klar zu erkennen. Durchaus das Eintönige des Stoffes zu vermeiden, gelingt ihm nicht. Die lange Erzählung von Gefühlen und Eindrücken, welche doch der Berichterstatter selbst mit Worten unsagbar nennt, alle diese Empfindungen eines Ichs ermüden, obwohl ihre Schilderung einmal länger unterbrochen ist. Und während Müller einen Fortschritt gegen Geßner darin macht, daß er das Antikschäferliche völlig aus der patriarchalischen Idylle verbannt, hält er sich auf anderer Seite nicht ganz fern von Tändelei, die doch der jüdischen Heroenwelt fremd ist. Ein Beleg für viele: Adam vergleicht das im Traume ihm erscheinende Bild der Eva, welches dann völlig mit dem erschaffenen zusammenstimmt, mit einer Hyacinthe. Es gehört hieher auch die schäferliche Episode, wo Abel den Schwestern ein Rehlein bringt, welchem die Rehmutter folgt; ein ganz unvermittelter Exkurs, der idyllische Behaglichkeit zeichnen soll. Die Scene ist sicher nur einem Erlebnisse des Freundes Gemmingen zu Liebe eingeschaltet: dieser schoß ein Reh, die Mutter blieb dabei stehen und war nur mit Gewalt zu vertreiben[2]). Solche Auswüchse stören die Einfachheit, welche Müller in den antiken Idyllen so gut gelang, und welche dieser Stoff nicht weniger erforderte; ein Mangel der Behandlung, welchen auch der Recensent in der Leipziger Litteraturzeitung rügte[3]).

Trotz alledem ist Müller Geßner gewachsen; sein Reichthum an Vorstellungen, der größer war als der Geßners, befähigte ihn zur Ausführung des undankbaren Stoffes. Am genießbarsten ist derselbe da, wo Müllers Hand ihn zum Drama gestalten will, wozu freilich Der erschlagene Abel mehr Anhaltspunkte bot. Da sind die Personen urwüchsig in Stärke und Kraft der Gefühlsäußerungen, nicht weichlich. Daher ist

---

1) WW. ed. Körte III, 415.

2) Rhein. Beitr. z. Gelehrsamkeit 1778. II, 101.

3) 1812. No. 136.

auch die Sprache in der Skizze viel wuchtiger, wenn auch weniger glatt als in Adams Erwachen. In dieser Idylle ist nur noch Kain stark; den andern Figuren sucht Müller dadurch eine gottselige Weihe zu geben, daß er sie, die ersten Menschen, weich bildet. Aber selbst darin ist Müller noch besser als Geßner; Friedr. Schlegel hat volles Recht zu sagen[1], daß bei Müller die Darstellung freier, kecker und kühner ist als bei jenem.

Zu Adams erstem Erwachen finden sich Bruchstücke im B. M.; eine Parallelstelle zum Anfang, eine Exposition, die in die erste Familie einführt — Adam als Feldbauer, Abel als Hirte, Kain als Jäger, Eva im Haus unterstützt von zwei Töchtern. Ein drittes Fragment bringt einen Gesang Abels, welcher wohl eingeschaltet werden sollte, wie auch Geßner seinen Abel singen läßt.

Wägt man die patriarchalischen Idyllen gegen die antiken ab, so fliegt die Schale jener rasch in die Höhe; hier Ursprünglichkeit, dort Anempfindung. Faunisches Wesen kleidet Müller gut, Erhabenheit eignet sich der Dichter nur mühsam und künstlich an. Im Ganzen widerspricht also die Stoffwahl dem Wesen Müllers. Was ihn zu dem Vorwurfe geführt haben mag, das war außer den bezeichneten Veranlassungen seine Neigung zur Urwelt; hatte er die nordische und antike Mythologie gesungen, so sang er jetzt die jüdische Schöpfungsgeschichte. Personificierte Gottheiten entsprachen seiner beweglichen Phantasie, welche die Grenze des rein Menschlichen nur allzugerne überflog und doch nicht in das Reich der Ideale gelangte, weil die derbe Natur sie zurückhielt.

Ganz erstaunlich ist die Extase, in welche Gemmingen über das Werk geräth. Er spricht[2] davon in einem Vortrage, den er in der deutschen Gesellschaft zu Mannheim am 28. Mai 1778 hielt, mit der Begeisterung eines religiösen Gemüthes. Seine Anerkennung des enge befreundeten Verfassers ist mehr überschwänglich als wahr. Auch der Referent[3] der Frankfurter gelehrten Anzeigen[4] spart sein Lob der Idylle nicht. Persönliche Empfindung, nicht Kritik führt die Feder. Er findet holde und liebliche Scenen darin, die man Geßner unterschieben könnte, zieht aber selbst die „großen Naturscenen, die hohen Schwung der Phantasie, die

1) D. Mus. 1813. IV, 249.
2) Rhein. Beitr. z. Gelehrsamkeit 1778. II, 126.
3) H. L. Wagner nach E. Schmidt, H. L. W. 8.
4) 1778. 197.

Ossianische Begeisterung erfordern", als den Hauptschmuck des Gedichtes vor. „Die Beschreibung vom Bär, die Schilderung der Gestirne, das Gemälde von einer Erscheinung Gottes, der Ausdruck von Kains wilder Liebe — das sind die glänzendsten Stellen des Gedichtes." Alles, was Müller selbst dem Stoffe beigemischt hat, gefällt dem Ref. so gut, daß ihm die Wahl schwer wird, was er herausheben soll. Seine Neigung haftet besonders an der Scene mit dem Reh und an der schwärmerischen Melancholie Tirzas; also gerade an dem, was dem Stoffe nicht angemessen erscheint.

In der Olla Potrida wurden zwei Stellen [1]) aus der Idylle abgedruckt, auch dies ein Zeichen, wie sehr sie bei ihrem Erscheinen die Aufmerksamkeit der Zeitgenossen auf sich lenkte.

Der erschlagene Abel und Adams erstes Erwachen sind die einzigen Dichtungen Müllers aus der Patriarchenzeit. Häufiger wählt er Vorwürfe zu antiken und deutschen Idyllen, welche seiner Natur auch besser angepaßt waren.

Deutsche Idyllen.

Die Betrachtung der Idyllen deutschen Inhalts führt auf freundlichere Pfade, auf denen die kecke Laune und gemüthliche Natürlichkeit des Dichters sich frei ergießt. War schon in den faunischen Idyllen die rheinische Weinlust hervorgetreten, so führt jetzt Müller vollständig in pfälzisches Leben ein, woraus er Sitte und Scenerie entlehnt. Müller hat offenbar Freude und Liebe zum ländlichen Leben wie sein Genosse Goethe. Und wie dieser aus seiner Dichtung alles Schäferliche verschwinden läßt, nachdem er in Sesenheim die Landnatur gekostet, eine Idylle gelebt hat, so legt auch Müller allen schäferlichen Aufputz, von dem er für seine antiken Idyllen ohnehin nur einzelne Flitter beibehalten hatte, ab, sowie er sich auf dem realen Boden des Dorflebens befindet. Und dies zuerst in der Idylle

Die Schaafschur [2]).

Wie die von Müller gezeichnete dicke Satyrgestalt der antiken Idyllen der Darstellung des Fauns auf niederländischen Bildern entspricht, ebenso

1) 1778. II, 373. Von I, 33 So lief bis 38 über mich aus. Und von 67 Nicht weit bis 68 verschmachten. 2) I, 225.

ist das ganze Gepräge dieser Idylle dem Kolorit jener Schule verwandt. Thatsächlich beschäftigte sich Müller zu gleicher Zeit mit Gemälden dieser Art, und seine derbrealistische Neigung machte sich in beiden Kunstgebieten geltend. Die Fabel der Idylle ist sehr einfach. Ein Hirtenfest, wie eine Schaafschur als Scenerie zu nehmen, mochte der Anfänger im Gebiete der Idylle — die Schaafschur erschien 1775 gleichzeitig mit den ersten Proben dieser Gattung — noch für nöthig erachten, so sehr er sich sonst vom schäferlichen Kostüme loslöste. Die Scene ist die einfache Häuslichkeit eines Bauern, erweitert durch die kleine Feier, bei welcher der Gevatter Schulz und der Schulmeister nicht fehlen dürfen. Die Tochter des Hauses — sie heißt Lottchen wie Müllers Braut — und ein Jüngling hegen heimliche Liebe zu einander, die ihr Herz doppelt bedrückt, da Veitel am Tage nach dem Feste scheiden soll. Walter, der Vater Lottchens, ahnt dieses Verhältniß nicht. Fröhlich ist er beim Feste und seine Liebe zum Gesang legt allen Anwesenden das Gebot auf, ein Lied vorzulegen.

Auf diese Weise verschafft sich der Dichter die Möglichkeit, der erlernten Gewohnheit, Gesänge vorzutragen, getreu zu bleiben. Nur eine prosaische Erzählung im Anklang an die prosaischen Gesänge der antiken Idylle mischt er unter die metrischen Gedichte. Um diese Lieder, deren Inhalt mit dem Grundstoffe der Idyllen nichts gemein hat, trotzdem mit der ganzen Dichtung zu verknüpfen, flicht Müller eine Satire gegen deren Form ein, welche sich in heftigem Wortwechsel zwischen Vater Walter, dem Vertreter natürlicher, volksthümlicher Gedichte, und dem Schulmeister, welcher die gelehrte schäferliche Poesie verficht, äußert. Lieder beider Arten werden vorgetragen, überwiegend Romanzen. Aber das Singen sollte auch als Hebel des eigentlichen Stoffes der Idylle benutzt werden. Endlich kommt an Veitel die Reihe, ein Lied vorzutragen. Er stimmt ein Abschiedslied an, und in Folge dessen kommt Lottchens und der eigene Trennungsschmerz zum Ausbruch. Die Segnung des Liebesbundes durch den Vater bildet den Schluß.

Das Wesentliche und litterarhistorisch Bedeutende an der Idylle ist die Verlegung der Scenerie aus der antiken Hirtenwelt in die Gegenwart. Müller hält eben für das Wesen der Idylle nicht die ideale Ferne, sondern die reale Natur. Er hatte selbst das pfälzische Landleben gekostet und gefunden, daß die Volkssitte auch hier poetisch sei. Die äußere

litterarhistorische Bewegung wirkte in der gleichen Richtung mit. Der Hain teutonisierte. Der junge Goethe griff im Götz zu einem deutschen Stoffe, erzählte im Werther Erlebnisse. Oertliche Sagen sang man in Romanzen; Herder wies auf das Volkslied, auf das Volk selbst hin. So schloß sich auch Müller ans Volk an. Von ihm entlehnt er wie den Stoff so die einfache, anspruchslose Sprache, vermischt mit Provinzialismen.

Man könnte fragen, ob der Volksthümlichkeit der Idylle das Einflechten einer Satire entspreche, was Cholevius [1]) der Schaafschur zum Vorwurfe macht. Müller versteht diese aber sehr geschickt einzufügen; der Schulmeister lehrt die Tochter gelehrte Lieder, und der Vater hört von dieser lieber den Volksgesang; auf diese Weise wurde der sehr zeitgemäße Streit auch ein Zwiespalt der Familie. Gegen Geßner persönlich ist die Idylle nicht gerichtet; Müller äußert sich wegen dieses Vorhaltes [2]): „Mit Vergnügen ergreife ich die Gelegenheit hier auf eine ungeheuchelte Weise die Hochachtung, die ich für das Andenken dieses vortrefflichen Dichters hege, an den Tag zu legen, um so mehr, da eine gewisse Stelle in meiner Schaaf-Schur Gelegenheit zu unrichtiger Auslegung bei manchen gegeben, wobei ich aber doch auf keine Person insbesondere gezielt. Die schönsten, edelsten, moralischen Handlungen liegen so gut in der Schäfer-Natur und vielleicht noch reiner als in jeder andern; allein eine gewisse Geschicklichkeit in der Auseinandersetzung jeder feinen Empfindung scheint diesem Stande nicht natürlich, sondern dieses Gefühl drückt sich voller aus. Dies war, was ich damals überhaupt sagen wollte und was man so selten in vielen Schäfergedichten sieht."

Diese Darlegung Müllers beweist, daß er volle Einsicht in seine Differenz von Geßner gewann, und zugleich gibt der Dichter selbst den Punkt an, von dem aus seine Idyllen gewürdigt sein wollen.

Die Person des Schulmeisters findet sich öfter in der Dichtung dieser Zeit [3]), und Müller hat noch eine besondere Vorliebe für dieselbe. Auf Reisen, wie ein Brieffragment [4]) berichtet, sucht er vor allen die Schulmeister kennen zu lernen. Sie sind für ihn stets komische Figuren,

---

1) Gesch. d. d. Poesie nach ant. Elem. II, 249.

2) Oertel 8.

3) Vgl. Lenz, Hofmeister, Der neue Menoza, Der Schulmeister Matz Höcker. Vgl. E. Schmidt, H. L. W. 52. 4) B. M.

die am Alten klebend das Neue verketzern und den beschränkten Geist mit gelehrtem Aufputz verdecken möchten. Müller führt den Schulmeister auch im Nußkernen ein und macht einen solchen auch zum Helden eines Fragmentes: er läßt ihn an einen adeligen Herrn schreiben. Komisch und, wie es scheint, auch satirisch soll der Brief sein. Es findet sich, um dies hier einzuschalten, ein zweites Fragment [1]) eines ähnlichen Schreibens voll nicht gerade geistreicher Laune; beide bilden eine eigene, nicht ausgebaute Gattung in Müllers Schriftstellerei. —

So sehr auch die Gedichte in der Schaafschur noch der Mittelpunkt sind, so ist doch ein belebterer Dialog das Bindeglied als in den antiken Idyllen, von denen nur Bacchidon und Milon frische Wechselrede enthält. Die einzelnen Personen sind jedoch außer den Trägern der Satire, und auch diese nur durch ihre Kunstansichten, wenig individualisiert; und vor allem darin unterscheidet sich diese Idylle von einer dramatischen Scene. Der zarte Ton einzelner Stellen ist nicht weichlich; kräftig äußern sich daneben die Streitenden, und ebenso wahr und ungefälscht lacht die Lust durch die ganze Schilderung.

Der Recensent in den Frankfurter gelehrten Anzeigen [2]) hat diesen Vorzug der Naturwahrheit ins rechte Licht gehoben. Es ist um so wahrscheinlicher, daß dieser H. L. Wagner ist, weil denselben die Schaafschur laut einem Briefe an Müller [3]) sehr ergötzte. Er sagt: „In der Schaafschur gibt es keine Faunen, und keine Nymphen; sondern Schaafscheerer und Schulmeister und Bauernmädchen. Hier ist durchgehends Dialog, da ihn sonst der Dichter nur zuweilen einstreute: Liebe schürzt den Knoten, aber keine arkadisch-platonische, sondern natürliche, so natürlich geschildert, daß wir wohl gar nach dem Schnupftuche greifen müssen." . . . . Der Recensent lobt die eingestreuten Gesänge als echte Volkslieder und fährt fort: „Nicht allein ist diese Idylle so ganz das Gegentheil von den gewöhnlichen, sondern es kommt auch auf die gewöhnliche Schaar bukolischer Dichter so viel Satyre drinnen vor, daß man sie mit Recht die Rehearsal der Idyllen nennen könnte." . . . .

Man sieht, der Zeitgenosse hat den gewichtigen Schritt in seiner vollen Tragweite erkannt. Diese schöpferische That hebt Müller über

---

1) Beide im B. M. 2) 1776. 165.
3) E. Schmidt, H. L. W. 105; vgl. 8.

viele Genossen hinaus und stellt seinem gesunden, natürlichen Sinne, auch seinem poetischen Gefühle ein glanzvolleres Zeugniß aus als alle andern Dichtungen seiner Muse.

Das Nußkernen.

In der zweiten deutschen Idylle Müllers: Das Nußkernen [1]), bietet der Dichter wieder eine der pfälzischen Landessitte entnommene Situation [2]).

Diese Idylle ist in Rom vollendet [3]). Wäre dies auch nicht durch Müllers Brief an Batt ausgesprochen, so würden innere Gründe es beweisen. Der kurpfälzische Kabinetsmaler hätte sich kaum in der Pfalz die Freiheit herausgenommen, gegen die Unredlichkeit der pfälzischen Beamten zu polemisieren, noch weniger den Hof selbst anzufeinden. Und ging er auch als pfalzbayrischer Pensionist nach Rom, so war seine Stimmung dort gegen den Fürsten doch wegen der Unregelmäßigkeit der versprochenen Unterstützung eine gereizte, so daß die Ausfälle der Idylle gegen die pfälzische Herrschaft wohl erklärlich sind. Auch wenn Müller gegen die allgemeine deutsche Bibliothek in der Idylle eifert, so ist dies erst nach deren Angriff auf seine Dichtungen wahrscheinlich, also erst nach 1779, wo sein Lied auf Kreuznach herb getadelt wurde. Das Nußkernen ist deshalb als die zweite der Idyllen zu betrachten, welche Heinse im Briefe an F. Jacobi erwähnt. Müller muß die Dichtung nach Deutschland gesandt haben; denn Le Pique findet dieselbe 1811 dort auf [4]).

Der Leser dieser Idylle tritt in denselben Familienkreis, in welchem die Schaafschur gespielt hatte. Dort wurde die erste Tochter verlobt, hier die zweite. Lottchen wird eben glückliche Mutter. So besteht hier eine Verbindung wie zwischen Bacchidons Hochzeit und dem Centaur Pandarus.

Die Stube des Schulzen ist diesmal die Scene. Zu ihm kommt der befreundete Bauer Wetzstein, dessen Sohn in der Welt herumzieht und durch sein unstätes Leben die Eltern schwer bekümmert. Man denkt an die jungen Genies, welche thatsächlich überall herumschweiften und von einer Berufswahl zur andern übersprangen; man denkt auch an den

1) I, 271.

2) Storck, Darstellgn. I, 162 versichert, daß die Schilderung mit der pfälzischen Sitte übereinstimme.

3) Oertel 8.

4) Tieck, WW. I, XXXV.

Crugantino in Claudine von Villa Bella. Diesem Sohne ist Guntel, Walters zweite Tochter, in früher Jugend versprochen. Auch der Schulz nimmt Antheil an dem ungerathenen Sohne, weil sein eigener Sohn zum Studium der Theologie auf der Universität weilt. Außer Wetzstein kommt zum Schulzen die ganze Familie Walter, Großmutter, Vater und Tochter, sowie deren lustige Freundin Lisel (verwandt mit dem Zöfchen Lisette der französischen Komödie), welche eine ähnliche Stelle vertritt, wie sie Guntel zu Lottchen in der Schaafschur eingenommen hat; so hat auch im Drama Genovefa das sentimentale Mädchen eine heitere Freundin zur Seite: eine überhaupt in der Dichtung beliebte Zusammenstellung. Ferner kommt zum Feste der Liebhaber der Guntel, Fritz Fröhlich, dessen Name seinen Charakter verräth; der lustige Schwänkemacher ähnelt in vielem dem Hanswurst der Puppenkomödie; so wenn er dem Großmütterchen Räthsel aufgibt oder eine abenteuerliche Reisebeschreibung erzählt, worin er als Herzog Ernst II. figuriert. Auch der Schulmeister darf nicht fehlen. Er tritt diesmal nicht als Stütze einer Satire auf, sondern als Erzähler. Die Erzählungen vertreten die Stelle der Lieder in der Schaafschur; auch Fröhlich weiß lebhaft vorzutragen, jedoch weniger einheitliche Geschichten als bunt zusammengewürfelte Späße. Dabei wird er als der ungerathene Sohn Wetzsteins erkannt, erhält vom Vater Verzeihung, und dieser erbittet dem Sohne Guntel zur Frau. Die Großmutter stattet das Brautpaar mit ihrem Segen und mit Dukaten aus. Der neue Bräutigam schließlich bringt die Nachricht, daß des Schulzen Sohn nicht Theolog, sondern Poet wurde.

Die Fabel ist mit der der Schaafschur im ganzen gleich. Doch schon die stoffliche Uebersicht beweist, daß hier die Handlung in den Vordergrund tritt; das Dramatische des Stoffes wird durch die Wiederfindung des Sohnes gesteigert. Und doch stört Müller, um aus der Idylle kein Drama werden zu lassen, deren Entwicklung durch die eingefügten langen Erzählungen, welche mit dem Idyllenstoff nur in so weit verwebt sind, als Müller offenbar das Bestreben hat, ein Zeitbild zu malen, wie vergleichsweise H. L. Wagner in seinem Seb. Sillig die Zustände einer Residenz durchnimmt [1]). So wird im Eingange die Lage der Bauern gegenüber den unrechtlichen Beamten geschildert. Zumal seit 1778 der

1) E. Schmidt, Ztschrft. f. d. Alterthum u. d. Litt. XIX, 376.

Kurfürst nach München übergesiedelt war, waren die pfälzischen Beamten unredlich. Darum wünscht der Schulz die Rückkehr des regierenden Grafen aus Wien, d. i. Karl Theodors aus München. Dann will er ihm ein Blatt über die erforderlichen Eigenschaften eines Herrschers vorlesen. Man darf dabei an Wielands goldenen Spiegel denken, aus dem Müller zwar nicht wörtlich citiert, doch den darin vorliegenden Gedanken Rechnung trägt [1]. Hat ja auch Lenz im neuen Menoza [2] Worte aus diesem Wielandschen Werk angeführt. Der Angriff auf den Hof entspricht den Ansichten der Sturm- und Drangperiode, welche nach Rousseaus Vorbild für die Freiheit und Gleichheit des Volkes eintritt; es ist derselbe Zug, den Schiller später nachdrücklich aussprach. In der einen der Erzählungen, Liebesgeschichten der Pfalz, die auf Vorkommnissen beruhen mögen, ist eine weitere Tendenz der Zeit zum starken Ausdrucke gebracht: der Kampf gegen die Strafbarkeit der Kindsmörderin, worauf E. Schmidt ausführlicher hinwies [3]. Die Zeit greift eben in humanem Streben alles Konventionelle an, auch konventionelle Moral. Die zweite Liebesgeschichte (auch das B. M. enthält fragmentarisch eine Zigeunergeschichte) befürwortet ebenso freie Liebe, welche nicht auf den Rang sieht; freilich ein tragisches Exempel. Ein pfälzisches Mädchen verliebt sich in einen Zigeuner und entflieht mit diesem, da man sie zu einer andern Ehe zwingen will. Von den Zigeunerweibern aber wird sie aus Eifersucht getödtet. Endlich ist das schweifende und ausschweifende Leben der jungen Studenten in den Bereich der Idylle gezogen. Kurz dieselbe ist zeitlich und örtlich ein Bild der pfälzischen Gegenwart, der deutschen Gegenwart an Rhein und Main überhaupt.

Und übermüthig pfälzisch ist auch der Ton, besonders die Hauptfigur Fröhlich, in welchem Müller wieder selbst auftritt, was auch der Vorname Fritz beweist, ist voll kecken Humors, der übersprudelnd den Lachreiz für augenblickliche Scherze erregen will. Indem er den Beweis liefert, daß man auch nach ausschweifender Jugend ein tüchtiger Mann werden kann, vertheidigt er die Streiche der jungen Genies. Seinem Witze gegenüber steht die weise, räthsel- und sprüchekundige [4] Groß-

---

1) Besonders Wieland, WW. XVI, I, 154.

2) ed. Tieck, I, 96.

3) H. L. W. VIII und 59.

4) Vgl. Lenz' Soldaten. I, 281.

mutter. Mit ihr zusammen vertritt der Schulmeister die alte Zeit. Sein Ausfall gegen die jungen Genies, welche wie des Schulzen Sohn Dichter werden und der übermüthigen Laune mehr als der Wissenschaft dienen, und sein Rath, sich an die Klassiker anzuschließen, ist höchst vernünftig, wenn es freilich fraglich bleibt, ob Müller dies ernsthaft empfand. Der Schulmeister ist es auch, dem der Dichter seine Rache an der allgemeinen deutschen Bibliothek, der Feindin der Originalgenies, in den Mund legt.

Trotzdem die Personen hier kaum schärfer charakterisiert sind als in der vorbesprochenen Idylle, und trotz der hemmenden Erzählungen ist diese Idylle durch ihren Kern, die Entwicklung der Liebesgeschichte, mehr als jede andere Müllers dramatisch zu nennen. Die Principien, welche sie predigt, weisen ihr den Platz unter den Dichtwerken der sturm- und drangvollen Zeit an. Und diese beeinflußt auch ihre Form. Es wurde schon mehrfach betont, daß Müller sich der Richtung der Zeitgenossen zum Drama nicht abwendete; paßte doch auch das aufrührerische Wesen besser zum Drama als zur Idylle. So huldigt er auch hier der allgemeinen Neigung.

Die Sprache der Idylle ist maßloser als in der Schaafschur; es ist eine gewisse Sucht nach Volksthümlichkeit eingetreten. Ueberhaupt entspricht zwar das ganze Wilde und Sprunghafte, das wesentlich Scherzhafte und Flüchtige der innersten Natur Müllers; und insoferne die Idylle der volle Ausdruck seiner Persönlichkeit ist, wirkt ihre Wahrheit auf den Leser. Dennoch aber ist in ihr die Gattung auf eine Spitze getrieben, neben welcher ein jäher Abgrund gähnt. Was man sich in den faunischen Idyllen bei diesen Halbwilden gerne gefallen ließ, Uebertreibung, das wirkt hier nicht in gleicher Weise befriedigend, und das Zwitterding zwischen Drama und Idylle verdient in der Litteraturgeschichte nicht den hohen Rang, wie die Schaafschur. Während in dieser das ruhige Bild der Idylle auch durch die Aufnahme der Züge aus der Gegenwart nicht gestört wird, hat der stürmische Zeitgeist das Nußkernen so sehr erfaßt, daß die Handlung keinen Ruhepunkt findet, und ihre Einheit verwirrt wird. Diese Idylle zeigt eben sofort die Gefahr, welche für den Dichter darin lag, für diese Gattung den Stoff aus der lebendigen Umgebung zu nehmen. Trotz alledem bleibt sie ein werthvoller Vertreter der von Müller geschaffenen Gattung einer deutschen Idylle.

Wie hoch Wieland diese pfälzischen Idyllen schätzte, geht aus einer Briefstelle an Merck hervor [1]. Er bittet da den Darmstädter Kritiker um eine Recension von Müllers Pfälzer Idyllen, worin Merck dem Dichter „einen Wink geben soll, was ihm eigentlich noch zu einem Pfälzischen Theokrit fehlt“ [2].

Fragmente.

Einen vagabundierenden Sohn, wie den im Nußkernen, der Theolog hatte werden sollen, hat die „dramatisch-comische“ Idylle Die Soldaten [3] zum Mittelpunkte. Es ist nicht abzusehen, daß der Verfolg der Idylle irgendwie auf Lenz' Soldaten anspielte. Das Fragment läßt nur erkennen, daß jener Pfarrerssohn in Folge eines Liebesverhältnisses zu einer Magd, das der Vater unterdrücken wollte, Soldat wird, was doch nach Lenz' Landprediger [4] das Schlimmste für einen Geistlichen ist. Ob Müllers Plan mit dem Landprediger etwas gemein hatte?

Ferner ist hier zu erwähnen ein ganz unbestimmbares Fragment [5] einer, wie es scheint, völlig satirischen Idylle, deren Zielpunkt zum Theil Gleim ist.

Ein drittes Bruchstück schließt sich an: die Idylle Der Lacher [6]. Während die Schaafschur ziemlich ernst gehalten ist, als ob Geßnersche Gefühlsschwärmerei den Müllerschen Humor im Zügel hielte, ließ Müller schon im Nußkernen seiner Laune freien Lauf. Noch mehr aber im Lacher; ein wenig erfreuliches Bild nicht von ländlicher Natürlichkeit, sondern bäuerischer Rohheit, auf welchen Abweg eben auch das Malen nach der Natur führen konnte. Hier ist wirkliche Natur, nicht wahre, die der Gegenstand einer Idylle sein sollte. Ein Schneider, selbstverständlich komischer Gestalt, wird Gegenstand des Spottes und körperlicher Züchtigung zur Erheiterung der Zuschauer. Eine Situation wird gesucht an die andere gereiht, und die steigernden Unarten wirken verdrießlich: wie der Schneider, der alles besser wissen wollte, von einem Stiere geschleift, wegen seines kleinen Wuchses und der zerfetzten Kleidung ver-

1) Wagner, Brfe. an Merck. No. 43.

2) Ich weiß nicht, ob Merck dieser Aufforderung nachkam. Da der Brief von 1777 datiert ist, konnte nur die Schaafschur in Frage kommen.

3) B. M.

4) Lenz ed. Tieck II, 98.

5) B. M.

6) B. M.

höhnt, dann von Frauen geprügelt und schließlich begossen wird. Eine Reihenfolge von Rohheiten ohne jeden poetischen Werth. —

Müller dichtete außer den pfälzischen Idyllen als dritte, der ausgeführt vorliegenden eine deutsche, welche nicht aus lokaler Umgebung ihre Züge nahm. Diese Idylle Ulrich von Coßheim[1]) und ebenso das Fragment einer „patriotischen Idylle“ im B. M., deren Held ein Reymund zu sein scheint (die wenigen Zeilen lassen nichts bestimmen), sind wesentlich anderer Art als die pfälzischen.

Ulrich von Coßheim[2]).

Tieck fand die Idylle in Müllers Nachlaß in Mannheim[3]). Er sagt: „Das wichtigste (unter den Handschriften), wenn es auch gegen die übrigen Gedichte zurücksteht, war das Idyll Ulrich von Coßheim, das ich mühsam aus einzelnen Blättern zusammensuchen und dabei unter vielen Varianten wählen mußte. Um es zu vollenden — denn es fand sich, allem Nachforschen zum Trotz eine Lücke — mußte ich eine halbe Seite aus eigener Macht hinzufügen, die jetzt ein kritisches Auge herauslesen mag.“

Um dieser Herausforderung Tiecks nachzukommen, darf man nicht in den vorgetragenen Gedichten die Ergänzung suchen, weil diese schon gedruckt vorlagen. Die Untersuchung, auf den begleitenden Text beschränkt, weist mit Wahrscheinlichkeit auf die Stelle, wo der Eintritt des Weidmannstöchterleins Agnes geschildert wird[4]), ein Absatz, der ungefähr eine halbe Seite umfaßt. Die Auslassung dieser Partie würde eine Lücke ergeben, die nothwendig ausgefüllt werden muß; es muß das Erscheinen des Mädchens, das für den Fortlauf so bedeutsam wird, erwähnt werden. Warum Müller es nicht schilderte? Wohl weil überhaupt die Frauengestalten in seinen Idyllen zurücktreten, und seine erste Sorge bei einem Entwurfe die Ausbildung der Männer betraf. Müller würde die Figur des Mädchens, von so großer Wichtigkeit sie für das Ende der Erzählung ist, nicht in solcher Breite geschildert haben; er malt überhaupt auftretende Personen nicht aus; ihr Wesen tritt bei ihm erst im

1) I, 183.

2) Udalrich von Godesheim. Vgl. Giesebrecht, Gesch. d. d. Kaiserzeit III, 278 ff.

3) Tieck, WW. I, XXXV.

4) I, 197. Und Agnes — bis — edler Gestalt hangen.

Verlaufe der Darstellung hervor. Hingegen entspricht diese Zeichnung genau der Tieckschen Dichtweise; und auch der Stil Tiecks ist kaum an dieser Stelle zu verkennen. Diese flüssige, ungekürzte Ausdrucksweise kennt Müller nicht; er baut nicht so lange Perioden. Der Vergleich des Mädchens mit einer Braut, die in die Laube zur Verlobung gefordert wird, diese vorläufige Anspielung auf den Schluß ist zu zart für Müller. Auch kennt er nirgends eine weichpoetische Ausmalung, wie das Bild: das Mädchen erscheint mit der Spindel unter den Ranken. Ferner eine sprachliche Ausschmückung mit Figuren wie z. B. „die fleißige Spindel“ ist nicht Müllers Gewohnheit, wohl aber Tieckschem Stile gemäß. Alle diese Gründe stärken die Vermuthung, ohne daß sie zur unanfechtbaren Gewißheit führen; ein so kurzer Abschnitt bietet nicht allzuviele Anhaltspunkte, den Stil des Dichters gründlich zu beobachten, und eine Vergleichung mit nebenanstehenden Sätzen ist deswegen nicht maßgebend, weil Tiecks Feder ohne Zweifel auch andere Stellen der Idylle milderte, ausschmückte, verband, was wohl bei einer Aneinanderreihung einzelner, kaum in sich ausgearbeiteter Blätter nothwendig war. Es blieben trotzdem noch Unebenheiten.

Die Angleichung an Tiecks Stil erklärt zugleich den großen Abstand dieser weichen Idylle gegen die derben pfälzischen, die zu derselben Zeit verfaßt sind. Denn ist auch im allgemeinen bei Müller das Einschlagen einer Richtung, in welcher sich die Romantiker bewegten, nicht verkennbar schon in der Stoffwahl, noch weniger aber in der eingefügten Romanze vom liebesuchenden Ritter, so wäre ein solcher Unterschied der Behandlungsweise doch nicht faßlich; und es sind auch die anderweitig als rein Müllersche beglaubigten Stellen bei allem milden Wesen doch nicht so fein ausgeschmückt, wie einzelne Partien dies durch Tiecks Hand wurden.

Was Müller auf den Stoff führte, war seine Beschäftigung mit dem Drama Heinrich IV. Dabei hatte er Coßheims Figur kennen gelernt, und es mag der Beginn der Idylle ein auch dem Drama zugehöriger Zug sein: Ulrichs Ausfahrt zum Kampfe mit Regginger.

Der mittelalterliche Stoff war natürlich besonders geeignet, Tiecks Interesse und seine Ausdauer beim Ordnen der Fragmente anzuregen. Und diese Idylle war es vorwiegend, welche Müller den Namen des Romantikers der Sturm- und Drangperiode eintrug.

Die Idylle hatte Müller nach einer Ueberschrift im B. M. auf drei Gesänge angelegt. Sie zerfällt, wie sie gedruckt vorliegt, in zwei wenig vermittelte Theile, den einen Coßheims Auszug zum Kampfe, wobei er bei einem Weidmanne Rast hält, der ihm die prosaische Romanze von Anima erzählt, von dem Fräulein, welches der treulose französische Ritter — Franzosen sind bei Müller immer treulos, wie er diese Nation auch in der Idylle Das Nußkernen anfeindet[1] —, den die Liebende aus dem Kerker ihres Vaters befreite, ermordet, und das in der Nähe bestattet ist. Im zweiten Theil kehrt Coßheim von dem Kampfplatze, wo er vergeblich auf Regginger gewartet hat, zurück und weilt wieder bei dem Weidmanne, dessen Sohn und Tochter die Romanze von der keuschen Genovefa im Thurm im Wechselgesange vortragen. Der Ritter dankt dafür mit dem Liede Sehnsucht und Verlangen. Nachts findet er die Tochter am Grabhügel Animas, und beide entbrennen in Liebe. Als der Vater den Bund gestattet hat, da der Ritter an der unadeligen Abkunft des Mädchens keinen Anstoß nimmt, zieht Ulrich mit seiner Braut und deren Brüdern zu dem bedrängten Kaiser Heinrich zurück.

Man ist versucht, diesen Ausgang auf die Tendenz der Stürmer und Dränger zurückzuführen, den Adelsunterschied zu brechen. Dies lag aber nicht in Müllers erster Absicht, wahrscheinlich überhaupt nicht in seinem Sinne. Streicht man die vierzehn Worte[2], die Tieck leicht hinzu setzte, in welchen der Anstoß an des Fräuleins unadeliger Geburt besprochen wird, so ist diese Tendenz verwischt. Und wie eine im B. M. vorliegende Unterredung des Alten mit Coßheim beweist, ist der Weidmann ein Ritter, der sich zurückgezogen hat[3].

Müllers erster Plan war, aus dem ehemaligen Ritter einen Hirten zu schaffen, um so einen Schäfer für seine Idylle zu gewinnen[4]. Später

1) Vgl. H. L. Wagners Seb. Sillig. Ztschrft. f. d. Alt. u. d. Litt. XIX, 376.

2) I, 223.

3) Man vergleiche I, 192, der Weidmann sei mit Heinrichs Vater in Italien gewesen, und I, 194 daß er mit Coßheim zum Kampfe gegen Regginger reiten will.

4) Darum setzt der Weidmann dem Ritter Milch und Käse vor I, 185, 196; darum klettern Ziegen herum I, 186, wie überhaupt die ganze Gegend mehr als Trift, denn als Jagdrevier geschildert ist; darum sagt der Weidmann: wir Hirten I, 192.

mochte er den Beruf eines Weidmanns für einen Ritter würdiger finden; oder hat Tieck eine Abkürzung [1]) mißverstanden?

Es wäre ungerecht, das harte Urtheil über die Idylle zu fällen, das die vorliegende Gestaltung verdient. Sie ging nicht direkt aus Müllers Hand hervor, sie ist ein Konglomerat von Entwürfen. Müller selbst hat sie ja nicht zur Veröffentlichung bestimmt, sondern als Fragment in Mannheim zurückgelassen. Die Gesänge, welche den größten Raum einnehmen, stehen fast in keinem Zusammenhange mit dem Stoffe. Animas Geschichte könnte höchstens des Ritters Liebe anfachen, des Ritters Lied der Tochter sein Liebebedürfniß offenbaren; aber beides scheint nicht beabsichtigt. Die Genovefaromanze steht ganz willkürlich an diesem Ort; dieselbe war wie auch das Lied Sehnsucht und Verlangen zuvor allein gedruckt. Dramatische Entwicklung hat die Handlung gar nicht. Was werthvoll an der Idylle sein kann, ist der Versuch, aus einer andern als der gegenwärtigen Zeit und doch aus deutschem Gebiete eine idyllische Scene zu gestalten. Und wenn auch Müller als bäuerischer Geselle sich besser ausnimmt, denn als Ritter mit dem Helm auf dem Kopfe, der Abenteuern nachgeht, wie er es sich in einem Fragmente des B. M. wünscht, so muß man doch sagen, Müller hätte den vorliegenden Stoff besser ausarbeiten können und besser ausgearbeitet, wenn er überhaupt die Vollendung gewollt hätte. So aber stellt man mit Tieck diese Idylle mit vollem Recht tiefer als die übrigen Dichtungen des Verfassers.

Das B. M. enthält ein Fragment Ottnit, mit der Beischrift: „könnte als Episode in Ulrich von Coßheim eingeschaltet werden". Ein Ritter steht auf dem Grabe Kaiser Rudolphs; mehr Inhalt bietet die Skizze nicht. Sie scheint zu ähnlicher Einflechtung in die Idylle bestimmt gewesen wie die Erzählung von Anima, die sich ebenfalls an einen vor Augen liegenden Grabhügel anknüpft. Außerdem finden sich wenig abweichende Parallelstellen zu der gedruckten Idylle (jener Tieck zugeschriebene Theil nicht!). Es sind dies wiederholte Koncepte, deren Reinschriften Tieck wahrscheinlich bei der Herausgabe benützte, während er die Entwürfe zurückbehielt.

Auf spätere Thätigkeit im Gebiete der Idylle während Müllers

---

1) Das B. M. hat nur Wey oder Weid, wobei das d undeutlich ist; vielleicht soll es die Abkürzung eines Eigennamens sein.

Aufenthalt zu Rom weist die Ueberschrift hin: Patriotisches Lied am Christabend; aus einer noch ungedruckten pfälzischen Idylle. Aus dem Liede läßt sich auf den Inhalt der Idylle, die sonst nicht bezeugt ist, kein Schluß ziehen.

Ein Rückblick auf Müllers Idyllen, wobei die Fragmente als wichtige Zeugen der Vorarbeiten und der Verfolgung des eingeschlagenen Weges nicht übersehen werden dürfen, zeigt eine reiche Thätigkeit, ein Fortschreiten über die Dichtergenossen hinaus, wie es in den Gedichten nicht ähnlich stark hervortritt. Was den Kernpunkt ihres Werthes ausmacht, ist das befriedigte Streben nach Naturtreue. Und wenn diese auch einer ästhetischen Sprache Eintrag thut, wenn überhaupt der künstlerische Bau auch nicht annähernd vollkommen aufgeführt ist, so werden doch diese Mängel durch die wahre Einfachheit und das echte Gefühl, die nicht anempfunden oder weichlich, noch gekünstelt oder nur scheinbar sind, aufgewogen. Da wo die Naturtreue stark genug war, das überkommene Joch einer fingierten Form zu brechen, da wo sie nicht bloß in geistiger Darstellungsart, sondern auch im äußern Gewande siegte, da muß Müller die Spitze seiner Thätigkeit erreicht haben: das ist in den deutschen Idyllen.

Diesen Vorzug, daß Müllers Idyllen deutsche Natur bringen, hat vorerst Schubart, den man ja allenthalben als denjenigen Beurtheiler Müllers erkennt, welcher dessen Wesen am besten und schärfsten auffaßt, in einem Briefe an Müller betont, der deswegen doppelt interessant ist, weil er auch Geßners Urtheil über Müller enthält. Schubart schreibt am 3. Oktober 1775: „Ihre Ideen sind so ganz Natur, so voll reicher Geniezüge und starker deutscher Pracht, daß Geßners idealische Hirtenwelt nun reißen (reisen) kann. Ein Freund in Zürich schreibt nur, daß Geßner Ihren erschlagenen Abel und ihren Faun sehr bewundre, und nichts, als schwelgende Phantasie und Geschwäzigkeit der Ideen tadle. — Je nun besser Reichthum, als Armuth!" — —

Beachtenswerth sind auch die Urtheile der Romantiker, welche bei Gelegenheit der Ausgabe von 1811 laut wurden. So sehr der Recensent in der Leipziger Litteraturzeitung [1]) das „üppige etwas derb sinnliche kecke

1) 1812. No. 136.

Leben" in den antiken Idyllen lobt, er nennt doch nur die deutschen Idyllen „wahre Meisterwerke, denen wir in unserer Litteratur nichts an die Seite zu setzen haben". Und auch Friedr. Schlegel[1] erkennt diesen die Palme zu; er fühlt aus ihnen das Romantische heraus, wenn er auch mit klarem Blicke erkennt[2], wie sehr sie das Gepräge der Zeit an sich tragen, in der sie entstanden sind.

Anders Ludwig Tieck, der Müllers Idyllen in seinem Phantasus einen ehrenden Denkstein setzte[3]. Er stellt die antiken Idyllen den übrigen voran. Und in der That, sieht man davon ab, daß Müllers deutsche Idyllen als absolut originell für die Litteraturgeschichte mehr Werth haben müssen als die antiken, wägt man nur den poetischen Werth beider Gattungen, so können sie um den Preis ringen. Denn was dann den Vorzug der deutschen Idylle ausmacht, ihre genaue Lebenstreue, das ersetzt die antike durch kecke sinnliche Kraft, worin sie jener vorangeht.

Zurück stehen gegen beide Gattungen unbedingt die patriarchalischen Idyllen. Berücksichtigt man auch wie Tieck[4] das Ungünstige des Stoffes, und gesteht man „einzelnen Stellen große Schönheit" zu, Müllers keckes Wesen paßte einmal nicht zur Erhabenheit; hier hätte er sentimentalischer Dichter sein müssen und war doch wesentlich ein naiver. Darum tritt die Stärke seines Gefühles in den Idyllen noch zurück gegen den Ausdruck seiner übermüthigen, derbsinnlichen Natur. Darum bevorzugt er die männlichen Personen vor den weiblichen. Und weil derbe Erscheinungen nur in Aktion zu genießbarer Darstellung gelangen, belebt Müller die Idylle und führt sie dem Drama nahe. Aber er bildet das Dramatische nicht weiter aus, als es die Fabel selbst nothwendig macht. Müllers Stärke liegt nirgends in der Kunst, überall nur in der Natur. Müller hat dieses Vermögen und Streben nicht direkt von Rousseau übernommen, er hat es aus dem lebendigen Zeitgeist in sich gesogen. Und weil der Inhalt der Idylle Naturwahrheit und Naturreinheit ist, so mußte er hier ein höheres Ziel erreichen als in jeder andern Gattung. Die Bahnen, die er in andern Poesien betrat, haben andere vor ihm und mit ihm gebrochen. In den Idyllen steht er allein. Und daher knüpft sich an diese Müllers Name in der Litteraturgeschichte.

---

1) D. Mus. 1813. IV, 250. 2) Ebenda 249. 3) WW. IV, 418.
4) Phantasus a. a. O.

Sind so Müllers Idyllen eine litterarische Großthat, so ersteht die Frage nach seinen Nachfolgern. Man schaut auf Voß. Aber welche Verschiedenheit der Dichtungen! Was Hauptbestandtheil von Müllers Idyllen ist, das Groteske, kennt Voß gar nicht. Er greift doch auch ins bäuerische Leben; aber gerade das Derbfrische fehlt ihm, ein Unterschied, der zum Theil auf der verschiedenen dichterischen Anlage beruht, zum Theil aus der Verschiedenheit der Oertlichkeiten erklärt werden muß. Müllers kecker Humor ist speziell rheinländisch, speziell pfälzisch, und der Pfälzer ist sich wohl bewußt, für pfälzisches Publikum zu schreiben, wie das Heinse bestätigt [1]. Voß dichtet für ein ruhigeres Volk. Eine vergleichende Lektüre von Voß' Idylle Das Ständchen mit Müllers Satyr Mopsus ergibt den Unterschied auf nicht lokalem Gebiete. Die Fabel ist die gleiche; hier wie dort das Werben um die Geliebte im Gesang, hier wie dort ein Guß Wasser als Lohn [2]. Müller ist an lustiger Kraft unendlich überlegen. Voß huldigt mehr der gefühlsweichen Idylle, und daher treten auch die Mädchen bei ihm mehr vor als bei Müller.

Nicht näher als Voß' Idyllen stehen zu Müller die Schweizerischen Gemälde Usteris, den man wohl den Vorgänger Gottfr. Kellers nennen darf. Soll man sich noch an Jean Pauls Idyllen erinnern? Sie sind so gut Novellen wie Auerbachs Dorfgeschichten.

Müller ist ohne Nachfolger. Er selbst hat schon gezeigt, wie ein Schritt zu weit in naiver Dichtung ins gemeine Leben führt. Eine Ausbildung seiner Richtung hätte fast nothwendig auf den Abweg hinlenken müssen. — —

Es wurde bei den Idyllen ebenso wie bei den Gedichten mehrfach die Aufnahme Shakespearischer, dramatischer Elemente hervorgehoben. Und dieser Punkt leitet zu Müllers Dramendichtungen hinüber, von deren Betrachtung die opernmäßigen Dichtwerke zunächst ausgeschlossen bleiben, da ihr erster Vertreter später erschien als die erste Scene einer Tragödie.

1) WW. IX, 80.

2) Man vermuthe nicht etwa, Voß habe den Stoff bei Müller entlehnt; er stützt sich auf Theokrit, was z. B. der eine Zug schon zeigt, daß Voß im Einklange mit Theokrit und Geßner den Liebenden seine häßliche Figur zugestehen läßt, während Müllers Satyr seine Ungestalt als schön preist.

Dramen.

Schau- und Trauerspiele.

Im Dezember 1773 schreibt Fr. Hahn an Müller [1]: „Schicken Sie mir das übrige Ihres Schauspiels.“ Es ist damit erwiesen, daß Müller gleich im Anfange seiner poetischen Produktion neben der Thätigkeit in kürzeren Gedichten und Idyllen auch der dramatischen Gattung Aufmerksamkeit zuwandte. Liegt dann von 1776 ab der Stürmer und Dränger der Ausarbeitung von Dramenstoffen eifriger ob, so war diese Neigung unterstützt durch Plan und Errichtung des deutschen Nationaltheaters in Mannheim, dessen lokale Färbung vor allen den pfälzischen Dichter anregen mußte.

Fragmente.

Welchen Stoff Müller 1773 als Schauspiel behandelte, wird nicht berichtet; es bleibt unentschieden, ob er sich schon mit Genovefa oder mit Faust beschäftigte, unentschieden, ob einer der Entwürfe im B. M. zu jener Zeit entstand. Bei einigen von letzteren ist nur das Allgemeinste angedeutet, nur der gröbste Umriß gezeichnet, andere sind lückenhaft, so daß nirgends ein klares Bild der Stoffgestaltung entworfen werden kann.

Das für Müllers Lebensgeschichte beigezogene fragmentarische Zwiegespräch zwischen Friedrich (Müller) und Lottchen (Kärner) bildet den Uebergang von der Idylle zum Drama; da sind noch kleine Verhältnisse in gefühlvoller Darstellung, während sämmtliche Dramen Müllers zum Großen und Gewaltigen, ja Gewaltsamen hinneigen. Nicht nur die Namen sprechen dafür, daß Müller hier Selbsterlebtes erzählt sondern auch das, was sonst über das Liebesverhältniß bekannt ist. Lottchen wirft ihrem Friedrich Untreue vor, er dagegen versichert die Geliebte seiner glühenden Liebe und bittet sie, die einem ungeliebten Manne vermählt werden soll, um den Genuß ihrer Liebe vor der Trennung. Die Liebende

---

1) H. I¹, 161.

sträubt sich — und folgt ihm doch. In einer zweiten Scene vertheidigt Friedrich sein Anrecht auf Lottchen gegen einen Prinzen, der seinen Nebenbuhler unterstützt. — Der Werth des Fragmentes liegt im Einblick in Müllers Liebesleben, nicht in der Darstellung. Man ist versucht, sich hier an Goethes Sesenheimer Idylle zu erinnern, ein Seitenstück, das Müllers Charakter und Gestaltungskraft in trübem Lichte erscheinen läßt.

Ganz unkenntlich ist die Skizze Waldemarus. Der „Zug zu einem Trauerspiel" bietet nur den Stoff einer Scene: ein Krieger vertheidigt seinen verwundeten Bruder und ersticht, als er der Ueberzahl der Feinde weichen muß, erst ihn, dann sich selbst.

Das Bruchstück, welches den Tod des unglücklichen provenzalischen Sängers Reynald Coucy behandelt (vgl. Uhlands „Sängerliebe"), enthält zwei Auftritte; einmal: der im Turnier siegreiche Coucy ist von der geliebten Gabriele gekrönt worden; dann: der Ritter, beim Kreuzzuge auf den Tod verwundet, trägt sterbend seinem Diener Friedrich (!) auf, sein Herz der Geliebten zu überbringen. Die Soldaten schwören, ihren todten Führer zu rächen. — Einzelne Andeutungen verrathen, daß Müller einen ausgedehnten Plan entworfen hatte. Man hört noch von einem Le Preux (= der Tapfere. Rousseaus St. Preux?). Der unbeholfene Stil verweist das Fragment in sehr frühe Zeit.

Ein von Müller verfaßtes Trauerspiel Rina, das Eckstein als untergegangen aufführt[1]), war „aus der gothischen Geschichte und wie man vermuthen darf echt gothisch im Stil". Unter der Bezeichnung „gothisch" ist urdeutsch zu verstehen. Eckstein, der Rina offenbar nicht kannte, fügt bei, Der rasende Geldar sei ein Fragment daraus. Aber mit Unrecht bringt er und nach ihm viele das Fragment mit dem Stoff der zehn Lieder von der Liebe Rhyns und Luitbertas zusammen. Der Name Rina gehört doch einer Frau zu, während Rhyn der ossianische Held Rhino ist. In der That gebraucht Müller den gleichen Namen Wrina für eine Frau in den Rodansliedern und — in einem dialogischen

---

1) D. Mus. 1813. IV, 261. Müller nennt das Drama nicht in den veröffentlichten Theilen seiner Briefe an Batt, die den bedeutenderen Inhalt des Mannheimer Koffers aufzählen.

Fragment des B. M. Warum sollte dieses nicht der einzige Rest des Dramas sein, zumal der Ausdruck „gothisch" so gut darauf paßt als auf die Fabel der zehn Lieder?

Rina, eine böse Zauberin, verfolgt mit Mordplänen zwei Jugendfreunde ihres fürstlichen Sohnes Reimund [1]. Dieser eilt auf die Nachricht von der Gefangennahme seiner Jagdgenossen, sie zu retten. — So viel Stoff bietet die Scene, die trotz der Einlage eines längeren Jagdliedes und des idyllisch naiven Tones die dramatische Exposition erkennen läßt; auch in Golo und Genovefa und in Heinrich IV. hat Müller Lieder eingeflochten. Dagegen ist Der rasende Geldar episch angelegt.

Ein weiteres dramatisches Fragment behandelt ein Stück Baseler Geschichte. Auf welche der zahlreichen Streitigkeiten zwischen Bischöfen und Freien es Bezug nimmt, läßt die Kürze nicht erkennen. Der Racheschwur zweier vom Bischofe übel behandelter Ritter hat eine gleich trotzige Kraft wie Schillers In tyrannos!

Ludwig den Strengen zum Helden eines Dramas zu nehmen, mag durch ein im Theater der Deutschen [2] von unbekanntem Autor veröffentlichtes Trauerspiel gleichen Titels veranlaßt sein. Dies beweist vornehmlich die Figur des Trautwerth, der in beiden Dramen auf Seite der Frauen steht und alten Quellen fremd ist.

Die bekannte Ermordung der Maria von Brabant durch ihren Gemahl, Herzog Ludwig II. den Strengen von Bayern, in Folge des Verdachtes der Untreue [3] wird mit all dem ausschmückenden Beiwerk vorgeführt, das sich nach und nach in die Geschichtsbücher einschlich [4]. Der Stoff mochte Müller zur Behandlung reizen, weil er der Genovefasage verwandt ist, die ja der Dichter vom Beginn seines Schaffens an durch ein Jahrzehnt festhält: in beiden Historien vermeintliche Untreue einer brabantischen Fürstentochter, in beiden übereilter Todesbefehl des erregten Gatten und die nachfolgende Reue. Und die Behandlung des

1) Die erwähnte patriotische Idylle, in der Reimunds Name wiederkehrt, hat mit dem Trauerspiele nichts gemein.

2) 1767. IV, 107—187.

3) Vgl. Böhmer, Wittelsb. Reg. zum 18. Januar 1256. Söltl, Ludwig der Strenge 39 und Anhang 95. Steichele, das Bisthum Augsburg III, 848.

4) Vgl. Aventin ann. Boi. 1554. 697.

Stoffes lehnt sich gerade so wie das Schauspiel Genovefa an Goethes Götz an. Dafür spricht z. B. die Einführung von des Herzogs Sohn Ludwig, der erst elf Jahre später aus der zweiten Ehe entsproß; er ist fromm wie Götzens Karl, will sich jedoch bei des Vaters Ankunft für das Kriegshandwerk interessieren. Götzens Schwester gemäß wird Ludwigs Schwester Elisabeth beigezogen. — Hat Müller hier eine Tragödie der Liebe auf historischer Grundlage behandelt, so wählt er nun einen Stoff mit großem geschichtlichen Hintergrund: den Untergang Kaiser Heinrichs IV.

Von diesem ebenfalls von Eckstein [1]) als verloren bezeichneten Trauerspiele finden sich im B. M. nicht unbedeutende Fragmente; sie sind sorgfältig zu trennen von denen der stofflich zugehörigen Idylle Ulrich von Coßheim. Müller hat das Trauerspiel auf fünf Aufzüge geplant, welche nach einer späteren Aeußerung schon „ganz angelegt und zum retouchiren fertig waren" [2]). Das Drama beginnt mit einem Turnier zu Ehren des neugekrönten Heinrich V., worin dieser vom Bayernherzog besiegt wird. Dabei sprechen ein alter Ritter und ein Minnesänger über die vergangene Blüthe des Ritterthums. Der junge König, erbittert über seine Niederlage, noch mehr über die an den Sieg des Herzogs geknüpften Ehrenbezeigungen und über die Verehelichung desselben mit seiner Schwester Bertha durch den Kaiser, verschwört sich gegen seinen Vater mit den Bischöfen. Zwar weist Heinrich IV. deren Forderungen zurück, aber es gelingt ihnen, die Fürsten auf ihre Seite zu ziehen, und zu spät erkennen diese, daß man sie verführt habe. Denn verstoßen und geächtet mußte inzwischen der alte Kaiser von Haus zu Haus ziehen, ohne Aufnahme zu finden, ohne seinen Hunger zu stillen. Auf seinen Kopf ist ein Preis gesetzt von der rachsüchtigen Adelgunde [3]).

Neben und mit dieser Haupthandlung wickelt sich ein Zwischenspiel ab, das an ein ähnliches in Klingers Otto erinnert und mit geringer Veränderung aus Ludwig dem Strengen entlehnt ist. Des Bayernherzogs Gemahlin verkehrt untadelig mit dem ritterlichen Sänger Ulrich von Coßheim. Ein Brief an diesen geräth in die Hände des falschen

---

1) D. Mus. a. a. O. 2) A. f. Lg. III, 497.
3) Historisch ist eine Tochter Heinrichs Adelheid.

Rudhart [1]), der den Herzog von der Untreue seiner Gemahlin zu überzeugen sucht. Um sein Vertrauen zu ihr zu brechen, räth er der Herzogin die Flucht an unter der Vorspiegelung, er wolle sie vor des Gemahls Wuth schützen [2]). Der Herzog läßt sich hinreißen. Verstoßen, wahnsinnig umher irrend trifft Bertha mit dem zum Morde des Kaisers gedungenen Krieger zusammen und rettet ihrem kindisch gewordenen Vater das Leben.

So ist Anfang und Ende des Zwischenspieles mit der Hauptaktion verknüpft. Freilich sehr auf Kosten der Geschichte, die eine solche Stellung eines Bayernherzogs oder einer Bertha [3]) nicht kennt. Ueberhaupt behält Müller nur die allgemeinste geschichtliche Situation bei. Es handelt sich um die Streitigkeiten zwischen Vater und Sohn, die sich vor und bei Coblenz, auf der Burg Böckelheim an der Nah und darnach abspannen [4]). Wie sich der Dichter das Ende des Trauerspieles zurecht gelegt hat, ist nicht ersichtlich. Offenbar ändert er das Historische zu Gunsten seiner Anlehnung an Shakespeare. Der Kaiser ist dem König Lear nachgebildet, Cordelia kehrt in Bertha wieder; Adelgunde mag Regans Stelle einnehmen.

Zu Kaiser Heinrich gehört nach Müllers Notiz ein Abt, der für diesen die Waffen ergreift, und ferner einige Lieder: Heinrichs Schlafstunde und das Lied an seine Krone. Müllers Quelle, als welche Eckstein eine alte Chronik nennt, ist so wenig sicher zu ermitteln als die zu Ludwig dem Strengen.

Nicht zu mißachten ist, daß die zwei am meisten ausgearbeiteten Stoffe eine lokale Beziehung zu Müllers Heimath haben: Ludwig II. soll während der vermeintlichen Untreue seiner Gattin in Heidelberg, der Buhle ein Raugraf gewesen sein; Heinrich IV. war an der Nah gefangen. Bemerkenswerth ist ferner, daß alle Stoffe aus der Ritterzeit genommen sind. Und ihre Ausführung, so weit sie bei den mangelhaften

---

1) Ruthard, der Erzbischof von Mainz, hatte den Kaiser verlassen; auch in einem ossianischen Fragmente gebraucht Müller diesen Namen für einen Verräther.

2) Dasselbe Mittel verwendete der Verräther in der Tragödie Ludwig der Strenge. Zu solchen Charakteren gab Edmunds Stellung zu Edgar im König Lear die Anregung.

3) Zuerst heißt sie Mina bei Müller.

4) Vgl. Giesebrecht, Gesch. d. d. Kaiserzeit. III, 715 ff.

Entwürfen beurtheilt werden kann, stützt sich auf Goethe und Shakespeare. Alle diese Punkte sind auch in dem Drama Golo und Genovefa zu beobachten.

Golo und Genovefa[1]).

Als das einzige vollständige Drama Müllers, das gedruckt vorliegt, beansprucht Golo und Genovefa eine ausführliche Behandlung. Es interessiert auch als echtes Produkt seiner Zeit, durch seine vielfachen Beziehungen zu Zeitgenossen und doch auch durch das Sondergepräge Müllerscher Dichtart. — Zunächst die äußere Geschichte des Schauspiels.

Wie die Faustsage Müller seit seiner Jugend fesselte, so nahm er auch aus der Kinderzeit seine Neigung für die Genovefalegende mit ins reifere Leben hinüber. Beide Stoffe trug der Dichter lange mit sich herum, bis er seinem innern Drange gehorchend sie poetisch gestaltete[2]). Dazu liegt das Lokal der Genovefasage[3]) Müllers Heimath nicht ferne; um so lebendiger trat sie ihm nahe. Daß der Stoff derselben ihn in der That Jahre hindurch und vielfach beschäftigte, dafür zeugt die wiederholte Gestaltung desselben. Die früheste Bearbeitung der Legende ist wohl das im B. M. befindliche Balladenfragment, dessen Einleitung ganz in dem Stile eines Jahrmarktgesanges gehalten ist. 1776 veröffentlichte Müller in der Schreibtafel[4]) die Pfalzgräfin Genovefa, eine prosaische Scene, welche den Abschluß des Stoffes vorführt. In Versen verfaßt, trat im gleichen Jahre die zweite Haupthandlung der Legende in der Ballade: Die keusche Genovefa im Thurme[5]) hervor. Man mag zu dem Schlusse berechtigt sein, Müller habe schon damals das ganze Drama entworfen[6]), wovon Schubart gewußt haben muß, da er in der teutschen Chronik[7]) zu Genovefa im Thurme bemerkt: „Will nicht hinunter blicken in den dunkeln Thurm, bis vollendet ist das schreckliche Gemälde", und am 27. November 1776 an Müller schreibt: „Deine Genovefa gibt einmal ein göttliches Stück auf dieß (das Mannheimer) Theater."

1) III, 3. 2) Fausts Leben. 1. Ausg. 1778. 9.

3) Sie ward zu gleicher Zeit auch von Plümicke in einem Schauspiel bearbeitet. Berl. Litt. u. Theaterztg. 1778. I, 336.

4) 1776. V, 3. Auch II, 189.

5) Balladen 1776. 29. Auch I, 198.

6) Fr. Schlegel hält ganz gegen den Thatbestand die beiden Auftritte für reifer und deshalb für später entstanden als das ganze Schauspiel.

7) 1776. 751.

Als fernere Einzelbehandlungen reihen sich an die von Götz[1]) mitgetheilte Serenade, sowie die Ausführung einer Nebenfigur des Dramas in der Ballade: Anna von Trauteneck an Ritter Golos Grab[2]). Andere Partien zur Genovefa sind verloren oder verborgen; Eckstein berichtet[3]) von vielen Scenen zu einer Genovefa, die im Sinne des „Throns der Liebe" abgefaßt und nicht mehr zu finden seien.

Ausgearbeitet wurde das vorliegende Drama nur langsam[4]); Müllers Hoffnung, dasselbe noch in Deutschland zu vollenden[5]), erfüllte sich nicht, erst im dritten Jahre seines Aufenthaltes in Rom kam er zum Ziele[6]). Die Ausarbeitung fiel sonach in die Jahre 1775—81. Eine Folge der gleichzeitigen freundschaftlichen Verbindung mit Goethe war die Zueignung des Dichtwerkes an diesen. Doch bevor dasselbe zum Drucke kam, trat der Umschlag im Verhältnisse beider Dichter zu einander ein, welcher den beleidigten Müller veranlaßte, die Widmung zu streichen. Also muß das Manuskript bis 1787 in Müllers Händen geblieben sein.

Im gleichen Jahre wurde dasselbe Veit Weber (Leonhard Wächter) in Göttingen von einem Freunde Müllers — wohl Ludw. Heinr. Waagen, der das Drama aus Rom nach Deutschland gebracht hatte[7]) — übergeben mit der Bitte, einen Verleger dafür zu suchen. Das Honorar, wie Müller auf dem Titel seiner Handschrift beischrieb, sollte seiner Mutter zufließen. Veit Weber verzweifelte aber, die Bitte erfüllen zu können, und bediente sich deshalb der Erlaubniß Müllers, Scenen aus dem Schauspiel drucken zu lassen, um wenigstens der Welt Bruchstücke mitzutheilen, da er fürchtete, es möchte das Ganze untergehen[8]).

---

1) Geliebte Schatten, Autogr. Y. 95. No. 71.

2) II,338. 3) D. Mus. 1813. IV, 259.

4) Lenz, ed. Tieck I, LXXIII: „Die Genovefa, die Müller nach längeren Zeiträumen beendigte."

5) Vorr. zu Fausts Leben 1778. 9.

6) Heinse WW. IX, 150. Brief vom 29. Oktober 1781: „Müller hat ein großes Drama fertig, Genoveva, ein Stück voll Fürtrefflichkeiten."

7) Tieck, WW. I, XXVI.

8) Ephemeriden d. Litt. u. d. Theat. 1787. V, 247 Note. Mitgetheilt wird VI, 177 die Scene III, 45 Genovefa: Sieh da bis 52 Golo: Scherzen. V, 247 die Scene III, 138 Christine bis 145 Sperling.

Veit Weber muß die Handschrift Waagen wieder zugestellt haben [1]), da 1797 bei diesem L. Tieck Einblick in dieselbe erhält [2]). Auch Waagen hatte keinen Verleger finden können, und Tieck wagte gar nicht, einen solchen zu suchen. 1801 nahm er den Folianten von Hamburg mit sich nach Berlin, um das Drama in seinem poetischen Journal herauszugeben [3]); da jedoch Müller Tiecks Ersuchen um seine Einwilligung hiezu nicht beantwortete, so mußte der Plan ruhen [4]), bis Tieck von Müller in Rom persönlich die Erlaubniß erlangte [5]). Gleich nach seiner Rückkehr von dort 1806 schrieb Tieck die Genovefa für den Druck ins Reine, doch die Zeitumstände verhinderten nun die Edition [6]). Tieck sandte die Abschrift an Le Pique, der sie 1808 Achim von Arnim zur Mittheilung von Scenen daraus in der Trösteinsamkeit [7]) überließ [8]). Endlich im Jahre 1811 kam mit dem Erscheinen der Werke Müllers das Drama zur vollständigen Veröffentlichung. Ueber die Form des daselbst vorliegenden Textes gibt der Anhang die nöthigen Nachweise. Hier sei nur bemerkt, daß Tiecks Versicherung, er habe die Abschrift mit diplomatischer Treue angefertigt, nicht auch dem Drucke gilt.

Für die innere Geschichte des Schauspiels ergibt sich zunächst die Frage nach der Form, in der Müller den Genovefastoff [9]) übernahm. Un-

1) Wenigstens kam das Drama wohl nicht mehr in Müllers Hand; 1809 schreibt er an Batt (der Brief ist in Besitz des H. Prof. Weinhold), es seien viele Jahre verflossen, seit er das Manuskript nicht mehr gesehen habe.

2) Tieck, I, XXVI. Köpke, L. Tieck I, 242. Es soll in der Handschrift das Motto „Mein Grab sei unter Weiden" ausgestrichen gewesen sein nach Tiecks Angabe. Auf dem Titel des im Besitze des H. Prof. Hettner befindlichen Manuskripts aus Müllers Feder — und ein zweites wird nicht existiert haben — ist das Motto nicht durchstrichen. Tieck verwechselt es mit der Widmung an Goethe und der Ertragsanweisung an Müllers Mutter, welche beiden Notizen gestrichen sind; letztere wohl, seit die Familie den Verkehr mit dem konvertierten Sohne abgebrochen hatte. — Ueber Tiecks Bekanntschaft mit der Handschrift vgl. die getrübte Erzählung: Holtei Br. an Tieck I, 202.

3) Trösteinsamkeit 1808. 99 Note.

4) Tieck WW. I, XXXIII; Köpke, L. Tieck I, 323.

5) Tieck WW. I, XXXIV; Köpke a. a. O. I, 326.

6) Tieck WW. I, XXXVI.

7) 1808. 101, 105, 113 enthält III, 78 bis 84 Mathilde tritt auf; 115 Genovefa und Mathilde bis 130; 376 bis Ende.

8) Holtei Br. an Tieck I, 14.

9) Vgl. hiezu: Zacher, Hist. d. Pfalzgrf. Genovefa; Köhler, Zachers Ztschrft. V, 71.

zweifelhaft war Müller das Puppenspiel Genovefa bekannt, denn den Hanswurst kann er nicht aus dem Volksbuche von der h. Pfalzgräfin übernommen haben; und dieses Kennzeichen seiner Quelle bietet Müller in der Figur des Arztes [1]) Heinrich und auch in der des Dieners Steffen.

Vorerst: Heinrich ist eine ganz außerhalb der dramatischen Entwicklung stehende Figur, die nicht entschiedene Parteistellung in der Handlung nimmt, sondern nur da als Lückenbüßer dient, wo der Dichter die Zeitdauer eines hinter der Scene sich abspielenden Ereignisses auch äußerlich bemerkbar machen will: eine Verwendung, zu der oft der Hanswurst dient. Stärker überzeugt Heinrichs Wesen. Der Dichter selbst nennt ihn ein Narrenhaus [2]); er ist ein Schwätzer [3]), Schlingel [4]), neugierig [5]), hat viel auf Reisen erfahren und unterhält gut [6]), weil er immer Neuigkeiten [7]), überhaupt alles weiß, wenn auch nie das Rechte [8]). Dabei spricht er schnell [9]), thut wichtig [10]) und gelehrt [11]) und übertreibt gerne [12]), kurz mit einem Volksausdrucke: „er balbirt trocken" [13]). Auch Verschen versteht er zu machen [14]) und ist stets lustig [15]), possenhaft in einzelnen Wendungen [16]) und in der Aktion [17]): alles Züge des Hanswursten. Andere trägt der gleichfalls lustige [18]) Steffen: er verdreht die Worte [19]), ist furchtsam [20]) und bestechlich [21]), freut sich aufs „Fressen und Saufen" [22]), dem er sich bis zur Trunkenheit ergibt [23]), wie auch der Hanswurst in der von Engel mitgetheilten Puppenkomödie von der h. Genovefa [24]). Und wie dieser [25]) überbringt Steffen die falsche Botschaft an Siegfried. Diese Zusammenstellung von Charakterzügen läßt nicht verkennen, daß Müller die Figur des Hanswurst vorschwebte, und man hat darnach das Puppenspiel als Vorlage des Dichters anzunehmen, zumal der kraftlose Einwurf, Müller könne den Hanswurst aus andern Puppenkomödien herübergenommen haben, völlig hinfällig wird dadurch, daß Müller bei

---

1) Hat Müller den Dottore der italienischen Komödie (vgl. Flögel, Gesch. des Grotesque-Komischen 46) gekannt, weil er den Hanswurst zum Arzt machte?

2) III, 30. 3) 27; 29. 4) 27. 5) 235. 6) 28. 7) 30 ff. 338. 8) 28. 9) 33. 10) 29. 11) 34; 229 ff.; 342 ff. 12) 33 ff.; 36. 13) 36. 14) 40. 15) 29; 234 ff.

16) 232 „Möglichkeit ist da — aber wies möglich war —"

17) „schneuzt sich"; 38 (oben). 18) 76 f.; 219 ff. 19) 76. 20) 228. 21) 219 f. 22) 77. 23) 227. 24) Puppenkomödien IV, 18. 25) Ebenda IV, 23.

kleinen Abweichungen [1]) des Puppenspiels vom Volksbuche mit dem ersteren zusammengeht.

Eine Untersuchung in anderer Richtung führt zu dem Resultate, daß Müller ein Puppenspiel deutscher Ueberlieferung der Genovefasage [2]) gesehen hat, da er in den hauptsächlichen Punkten, worin diese von der niederländischen, auch in Deutschland eingebürgerten Tradition abweicht [3]), die deutsche Sagengestalt bietet. Doch verrathen einzelne Züge, besonders im Anfange der Handlung [4]), deren Mehrheit eine freie Erfindung und zufällige Uebereinstimmung verdächtigt, daß der Dichter auch die niederländische Ausbildung der Legende kannte.

Demnach stellt sich die Vermuthung dahin fest, daß Müller in der Jugend die Legende in der niederländischen Gestalt erzählt bekam, späterhin aber das Puppenspiel deutscher Entwicklung sah, dessen Eindrücke vorwiegend bei ihm haften blieben. Ein Ueberblick über Müllers Drama gibt Gelegenheit zu den Hinweisen, wie er seine Vorlage benützt hat [5]), wobei seine Neuschöpfungen zugleich hervortreten.

Im Einklang mit dem niederländischen Volksbuche eröffnet Müller die Scene: der heißblütige Graf Bernhard und sein Bruder Ulrich (der zur Besonnenheit mahnende Gefährte Siegfrieds Wolf im Puppenspiel)

1) Puppensp.: Dragones wird ohne Siegfrieds Befehl getödtet; Volksb.: Siegfried befiehlt seinen Tod. Puppensp.: Dragones erscheint dem Golo als Geist; Volksb. dem Siegfried. Puppensp. Siegfried gibt sofort den Befehl zur Ermordung seiner Gattin und des Kindes; Volksb. nicht sofort.

2) Ein Genovefapuppenspiel deutscher Ueberlieferung ist nicht gedruckt. Daß es solche gab, beweisen zwei Scenarien, die mir durch die Vermittlung der HH. Prof. Scherer und Dr. Zimmer von Aufführungen im Jagdhause zu Tabarz und in Castellaun bei Kreuznach vorliegen.

3) Deutsche Ueberlfg.: Dragones wird im Kerker vergiftet und Golo getödtet; niederländische Ueberlfg.: Dragones wird sofort erstochen und Golo lebenslänglich gefangen gesetzt. — Vorarbeiten ermöglichen mir eine baldige ausführliche Erörterung der Sage. — Engels Puppenkomödien IV enthalten das Puppenspiel Genovefa nach niederländischer Ueberlieferung.

4) Ritter rufen zum Feldzuge ab. Ein Ritter Karl nimmt Abschied wie in Engels Puppenspiel Karl, der Bruder der Genovefa. Golo wird gleich eingangs verdächtigt. Ritter Ulrich fürchtet Siegfrieds Hitze und Uebereilung wie der treue Wolf in der Komödie.

5) Da mir kein vollständiges Puppenspiel deutscher Ueberlieferung vorliegt, muß ich den Vergleich zum Theile mit dem Volksbuche ziehen.

ziehen nach Pfalzl, ihren Vetter Pfalzgraf Siegfried zum Mohrenkriege abzurufen. — Diese Einleitung ist viel zu lange ausgesponnen; die Rüstung zum Feldzuge bedarf um so weniger der breiten Ausführung, als das Drama erst mit Siegfrieds Entfernung beginnen kann. — Während des Zuges sprechen die Grafen ihr Mißtrauen über des Pfalzgrafen enge Freundschaft mit Ritter Golo aus, dessen für das Drama so wichtige Figur hiemit eingeführt wird. Er lebt an Siegfrieds Hofe. Ihm ist Genovefas Gesellschaftsdame Anne in stiller Liebe zugethan, eine Beziehung, die Müller neu in die Sage einfügt, aber nicht zu Ende führt. Denn als Anne nach langer Abwesenheit am Ende des Dramas zurückkehrt, da ist von ihrer einstigen Liebe nicht mehr die Sprache; Golo hat dieselbe auch nie erfahren; ein offenbarer Fehler. Nur ein Abschluß wie der, welchen der Dichter in einer seiner besten Romanzen, Anna von Trauteneck an Ritter Golos Grab, bietet, könnte ihre Wiedererscheinung auf der Bühne rechtfertigen. — Auch die zweite Hofdame Julie, Annas Base, verwickelt Müller in ein Liebesverhältniß: Karl, der Bruder der Grafen, erwiedert ihre Liebe. Mit dieser Einführung von Nebenpersonen setzt sich das Drama fort. Während Karl von seiner Braut Abschied nimmt, rüstet Genovefa, wie in der niederländischen Erzählung, die Waffen ihres Gemahls. Siegfried ernennt inzwischen in einer Ritterversammlung Golo zu seinem Stellvertreter — der Ausgangspunkt der Verwicklung.

Mit dichterischem Geschicke legt Müller der Pfalzgräfin die Bitte in den Mund, Siegfried ins Feld begleiten zu dürfen, als ob sie eine Vorahndung des Leides habe. Doch der Gemahl weist sie zurück, und rasch — Müller unterdrückt die Abschiedsscene — eilt er den harrenden Grafen nach, die inzwischen der Arzt Heinrich mit Nachrichten über Dagoberts [1]) Auszug gegen den Mohrenkönig unterhielt. Noch eine Abschiedsmahnung des Schloßhauptmanns Adolf an seinen künftigen Schwiegersohn Karl, der zum ersten Male in den Kampf zieht — und der Heereszug entfernt sich.

Nicht lange drängt Golo in der Einsamkeit mit Genovefa seine Liebe zu ihr zurück; zwar jetzt ist er noch rein von Begierde, während in der

1) Nur das deutsche Puppenspiel nennt diesen, sonst ist Karl Martell der Anführer.

Sage seine Neigung gleich anfangs sinnlich ist. Aber schon kann die Kammerfrau auf ein freies Verhältniß anspielen, da sie Golo in dem Vorzimmer ihrer Herrin trifft, wohin ihn die Liebessehnsucht ohne seinen Willen geführt hatte. Als er nun Genovefa in Gegenwart ihrer Damen spricht, da wächst seine Leidenschaft. Und als sie ihm ein Bild zeigt mit dem Wunsche, auch ein Gemälde seiner Hand zu sehen, da reißt es ihn fort. Nur ein Bild möchte er gemalt sehen, das ihre! Einen Spiegel hält er den Frauen vor[1]), und ein Seufzer verräth seine Erregung. — Müller hat die Sage trefflich ausgenützt; dort flammt Golos Liebe bei dem Anblick von Genovefas Porträt auf, und es knüpft sich daran der erste Liebesantrag. Das faßt er zärter; noch äußert der Ritter kein Wort von Liebe; seine bemerkbare Verwirrung wird von den Damen auf eine Neigung zu Anne gedeutet. Wie er aber allein ist, bricht seine Liebe in helles Feuer aus. Doch noch fühlt er das Unerlaubte, noch beschließt er, der Gefahr auszuweichen. Da bringt Müller am Ende des ersten Aufzugs das Gegenspiel gegen solche reine Gesinnung in der Figur der Gräfin Mathilde, Adolfs Schwester. — Man sieht, Müller kettet seine Personen verwandtschaftlich an einander. — Sie kennzeichnet sich selbst beim ersten Auftreten als Buhlerin. Ihren Spuren folgt Wallrad, ein verstoßener Liebhaber, als Eremit. Mit allmächtiger Liebenswürdigkeit fesselt sie auch den redlichen Dragones an sich, der ihr Genovefas Einladung nach Pfalzl überbringt. Durch diese Aufforderung bereitet sich die Pfalzgräfin selbst ihr Verderben.

Der zweite Akt ist wie der Schluß des ersten fast ganz von Müller geschaffen. — Mathilde ist in Pfalzl angelangt; von ihrer Schönheit wird auch der Gärtnerjunge Brandfuchs bezaubert, eine sonst im Drama überflüssige Figur, die nur hier die Charakteristik der Gräfin verstärken soll. Sie trifft Golo trauernd, in sich versunken. Als reine Anbetung äußert sich seine Liebe; bis zum Tode will er sie verschweigen. Obwohl sein Wünschen nur darin besteht, in der Nähe der Geliebten weilen zu dürfen, will er lieber am Ende der Welt umherirren, will alles dulden und leiden, als sich je an der Heiligen vergehen. Und doch er kann nicht, kann nicht ziehen. Die Entfernung wäre sein Tod. Wieder mahnt

1) Auf dem Bilde, das Genovefa ihm zeigt, sind drei Heilige dargestellt, weil Golo den drei in der Scene spielenden Frauen den Spiegel vorhält.

ihn die innere Pflicht, daß er sie, deren glücklicher Besitz Siegfried allein zugehöre, nicht lieben dürfe; von neuem treibt es ihn fort, weg, nur weg; wohin weiß er selbst nicht, am liebsten in den Tod. Und wieder bleibt Golo. Denn Mathilde, deren Schützling er ist, erregt in ihm Hoffnung und hält ihn fest. Hat sie doch seine Liebe erkannt und ohne Bedenken beschlossen, da sie ihm mit Mutterliebe zugethan, wie jeden, so auch diesen Wunsch Golos zu erfüllen. Sie zerstreut sein Pflichtbewußtsein, und indem sie ihm die Erfüllung als möglich darstellt, erwacht das Verlangen nach seinem Engel, seiner Genovefa aufs heftigste. Um einen Druck von ihr gäb er alles, die Welt, sein Leben; ja das Beste an der menschlichen Natur ist ihm, daß man das Leben abschütteln kann. Nun wird seine Liebe sinnlich; er beschwichtigt den Widerspruch seines Bewußtseins mit der Moral, reine Liebe sei keusch. Dieses schwankende Wesen Golos bleibt nicht unbeachtet; der biedere Adolf tadelt die Unbeständigkeit und hält Karl entgegen, der eben die erste Trophäe seiner Tapferkeit nach Hause sandte.

Mathilde ist inzwischen thätig; sie versichert sich zur Ausführung ihrer Pläne der Hausgenossen; darum wird Dragones zum Haushofmeister[1]) ernannt. Sogar Genovefas ahnungslose Unschuld sucht sie wankend zu machen, indem sie die Treue ihres Gemahles in Zweifel zieht und durch eine von Golo dargebrachte Serenade die Pfalzgräfin für diesen bestechen will: doch hier scheitert ihre Macht. Trotzdem steigert sich Golos Liebe; sie wächst im Widerstreben. Während nun Mathilde auf neue Pläne zur Unterstützung Golos sinnt, stürzt Wallrad mit gezücktem Dolch in ihr Zimmer. Er war ihr gefolgt, — ein Monolog berichtet dem Zuschauer seine Vergangenheit — und hatte Dragones die Gelegenheit seiner nächtlichen Zusammenkünfte mit der Gräfin entlockt. Doch Mathilde weiß mit ihren Künsten rasch die Mordgedanken des Eremiten zu verscheuchen und ihn in die alten Liebesbanden zu schlagen.

Der dritte Aufzug bringt die Katastrophe. — Wallrad arbeitet in der Erkenntniß von Mathildens Schlechtigkeit den Plänen seiner Buhlen heimlich entgegen: er warnt Genovefa, doch ihr unschuldsvolles Ver-

1) Später heißt er Küchenmeister wie im Volksbuch. Eine Beförderung, aber zum Mundkoch kennt das deutsche Puppenspiel.

trauen mißachtet das; er will Dragones zur Flucht rathen, doch zu spät! Zwar kommt dieser zur nächtlichen Bestellung in den Garten; aber eben dort lauern Adolf und der Gärtner Adam einem Einbrecher (d. i. Wallrad, der in Mathildens Zimmer einstieg) auf. Und auch Golo findet sich da ein, des Zeitpunktes zu harren, wo er mit dem Schlüssel, den ihm Mathilde verschaffte, sich Genovefas Gemach öffnen könne. Da naht diese selbst, den warmen Abend im Garten zu genießen. Und Golo, erregter noch durch die unerwartete Gelegenheit, bestürmt sie nun mit seiner Liebe. Ein Hilferuf — Dragones stürzt herbei, Golo entflieht; auch Adolf, Adam und Mathilde treten herzu und finden den Haushofmeister allein mit der ohnmächtigen Gräfin. — Aus der Sage, nach der Golo einen Liebesantrag im Garten vorbringt, entnahm Müller hier die Scenerie. Die Motivierung des Zusammentreffens so vieler Personen will etwas gewaltsam erscheinen; Müller ist überall zu sehr bestrebt, alles zu begründen und zu verknüpfen. Doch im ganzen ist die Scene vortrefflich; so besonders auch darin, daß Genovefa ohnmächtig wird (in der Sage bei Siegfrieds Abschied) und deshalb bei der nun folgenden Verdächtigung und Gefangennahme des Dragones ihn nicht vertheidigen kann. Glücklich ist auch die Situation so gewendet, daß nicht Mathilde, sondern ihr Widerpart Adolf den Haushofmeister zuerst verdächtigen muß. Die Gräfin nützt dies sogleich aus, und wie in der deutschen Sage werden Dragones und Genovefa einzeln gefangen gesetzt.

Während Mathilde auf der einen Seite Golo über die That zu beschwichtigen hat, sinnt sie andererseits auf volle Ausbeute der Situation. Der Ueberlieferung gemäß wird die Pfalzgräfin des Ehebruchs angeklagt. Rasch verbreitet sich der Ruf davon, Julie eilt zu ihrer Herrin; nur mit Mühe erlangt sie Zutritt und übernimmt — vgl. das niederländische Volksbuch — Siegfrieds Benachrichtigung. Dann wird Genovefa nach einem Verhör durch Mathilde verurtheilt, worüber Golo von so großer Angst befallen wird, daß Mathilde Mühe hat, ihn zur Ausführung ihrer Pläne zu überreden; und es thut doch rasches Handeln noth. Denn ihre Widersacher rasten nicht. Vor allen nicht ihr Bruder Adolf, der durchgängig als dramatisches Gegenspiel seiner Schwester verwerthet wird; bearbeiteten die Zeitgenossen ja öfter feindliche Geschwister. Er beruft ein Fürstengericht.

Indessen, und darin folgt Müller wieder der Tradition, hat Geno-

vefa im Kerker ein Knäblein geboren. Heimlich wird sie von treuen Dienern mit kräftiger Speise genährt. Denn es hatten sich die Bewohner des Schlosses nur zum geringen Theil von Mathilde gewinnen lassen; die Mehrzahl stand auf der Seite ihrer Herrin. — Ungerührt steuert Mathilde ihrem Ziele zu. Dragones wird im Gefängniß vergiftet und stirbt dann auf offener Scene wie im deutschen Puppenspiel.

Der vierte Aufzug versetzt ins Lager. Müller hatte die dortigen Ereignisse mit vollem Recht bisher nur einmal flüchtig erwähnt, während das Volksbuch den Leser oft ins Feld führt. — Siegfried ist wie im Volksbuch verwundet. Voll trüber Ahndung — und dies ist Müllers Beigabe — sendet er Karl aus dem Lager nach Pfalzl. Kaum ist dieser abgereist, da trifft Steffen mit der Botschaft Golos ein, die (der Sage gemäß) Genovefas Ehebruch meldet. Siegfrieds Wunde, erzählt Müller nach dem Volksbuche, verschlimmerte sich auf diese Nachricht hin. Gleich bestürzt sind die Freunde; doch wie Wolf im niederländischen Puppenspiel, so warnt Ulrich den Pfalzgrafen vor hitziger Uebereilung. Vergeblich, wie der Fortgang lehrt, den Müller durch die Verfolgung von Karls Reise unterbricht.

Dieser trifft auf seinem Wege nach Pfalzl im finstern Walde Christine, die frühere Dienerin von Mathilde, die sich nun auf Seite der bedrängten Unschuld gestellt hatte und von Julie an Siegfried als Botin abgeschickt war. Doch hatten sie Mathildens Späher abgefangen und an einen Baum gebunden. Von ihr erfährt Karl die Zustände auf Pfalzl, und um so schneller eilt er zur Burg, wo ihn Genovefas Getreue mit doppelter Freude empfangen, da er gerade zum Ritterrath eintrifft.

Wieder und wieder lastet auf Golo seine Schuld. Aber er kann nicht mehr zurück. Alle Gründe führt Mathilde ins Feld, bis sie ihn dazu gewinnt, einen letzten Sturm auf die Keuschheit der gefangenen Pfalzgräfin zu machen. Es folgt die Kerkerscene wie im Volksbuche. Golo sucht Genovefa durch die falsche Nachricht von Siegfrieds Tod zu gewinnen, doch ohne Erfolg. Er bedroht das Leben ihres Kindes — da wächst Genovefas Mutterliebe bis zum Wahnsinn, der den geängstigten Verführer aus dem Gefängnisse treibt.

Müller hatte diese Situation schon früher behandelt und seinen Balladen eingereiht; später wurde sie in Ulrich von Coßheim aufgenommen. Nach einer langen wortklingelnden Einleitung der Ballade versucht

Golo Genovefa mit Schmuck zu bestechen. Erst von da ab, wo er Siegfried für todt ausgibt, wird der Ton kräftiger. Aber auch hier ermüdet noch die Breite. Als dann Golo der Pfalzgräfin einen Ring an den Finger steckt, greift sie nach dem Schwerte zum Selbstmordversuche. Auch der äußerst wirksame Kampf um des Kindes Leben ist zu gedehnt, der Abschluß verfehlt: Genovefa erkauft mit einem Kusse ihren Knaben. Sofort tritt die Reue mit fast wahnsinniger Kraft hervor; mit ihrem und des Kindes Tode droht sie bei einer nochmaligen Annäherung Golos. Da weicht dieser von hinnen.

Müller selbst hielt diese „Ballade" für sehr gut[1]) und die Zeitgenossen wie Schubart[2]), H. L. Wagner[3]), auch die Romantiker wie Fr. Schlegel[4]) wetteiferten im Lobe derselben. Lenz wollte die Scene dem Herzog von Weimar vorlesen[5]). Schubart ließ sie in Ulm mit einigen Erweiterungen von sich als Nachspiel aufführen, „und es war von großer Wirkung"[6]). Später muß Müller die allzugroße Breite derselben selbst gefühlt haben; bei der Einfügung der Scene in das Drama[7]) streicht er zwanzig Seiten auf fünf und eine halbe zusammen, wodurch sie bedeutend gewann. Die ganze Einleitung, welche die Scene zu einer Ballade machen sollte, wird abgetrennt. Golo tritt nun gebrochen auf und will Genovefa unberührt in ein Kloster führen, d. h. also er verzichtet auf ihren Besitz und will sich nur gegen Siegfried sicher stellen. Hier werden die Geschenke nur flüchtig angeboten, welche die obige Fassung einzeln aufzählt. Der Selbstmordversuch wird dadurch gehindert, was früher nicht zum Ausdruck gelangte, daß Genovefa erkennt, das vorgezeigte Schwert, welches Siegfrieds Tod beweisen sollte, sei nicht das ihres Gemahls. Von da ab erst lehnt sich die Scene im Drama näher an die Ballade an; indem sie Verse und Reime herübernimmt, bleibt das Opernhafte der früheren Behandlung erhalten, was zwischen der sonst prosaischen Diktion unvermittelt steht. Die Kraft der Scene mehrt Müller dadurch, daß die Befreiung des Kindes nicht mehr durch einen Kuß, sondern lediglich durch Golos Grausen vor der verzweifelnden Mutterliebe erreicht wird. Es ist nicht abzusehen, warum diese an

1) I, 243. 2) T. Chron. 1776. 751. 3) E. Schmidt, H. L. W. 106.
4) D. Mus. 1813. IV, 251. 5) H. I², 132. 6) H. II³, 123.

7) Kobersteins Behauptung, Gesch. d. d. Nat. Litt. V, 124, 26, die Ballade sei im Drama nicht benützt, ist irrig.

Shakespeares Kraft streifende Scene die Grenzen des Darstellbaren überschreitet, wie der Recensent der Leipziger Litteraturzeitung meint[1]). Kennt doch die Bühne noch viel heftigere Wahnsinnscenen!

Nun ist Genovefa sich ihres Schicksals bewußt und zum Tode bereit. Einen Reinigungsbrief an ihren Gatten übergibt sie, wie im Volksbuch dem Töchterlein von Golos Amme, so hier ihrer treuen Julie. Unterdessen hat Steffen den Befehl Siegfrieds, Genovefa zu tödten, überbracht, der Sage gemäß. Der Ritterrath macht die Entscheidung abhängig von dem Ausgange des gottesgerichtlichen Zweikampfes zwischen Karl und Golo. So setzt Karl die Rolle als Gegenspiel gegen Golo fort. Dieser ist anfangs fassungslos über die Herausforderung, bis sein tapferer Sinn sein Schuldbewußtsein niederzwingt. Der Kampf, auf der Bühne ausgefochten, endet mit Golos Sieg: Genovefa ist dem Tode verfallen. Zugleich wird Julie wahnsinnig über ihres Bräutigams Sieg. — Das Gottesgericht setzt Müller statt der in der Sage vorliegenden Hexenscene ein. Warum er diese umging, da er doch zuvor im Faust Höllenscenen und eine Beschwörung[2]) breit ausführte, da er doch aus Macbeth die Wirksamkeit solcher Scenen kennen mußte, ist nicht ersichtlich. Er müßte denn mit Wieland geglaubt haben[3]), daß die deutsche Sprache weniger als die englische Hexenscenen zum Ausdruck bringen könne. Möglich auch, daß sein unverkennbares Streben, nur menschlich-natürliche Mittel zu verwenden, ihn die effektvolle Scene ausmerzen hieß. Und so ist man versucht, auch den ungerechten Ausgang des Gottesgerichtes, der ein offenbarer poetischer Fehler ist, aber durch die Situation bedingt war, als einen Angriff auf übernatürliche Entscheide zu betrachten.

Mathilde drängt um so mehr zum raschen Vollzuge des Todes, als Siegfried eine Botschaft schickt, denselben aufzuschieben. Sie umgeht dieselbe und bestellt die Mörder. Als diese die verhüllte Genovefa mit dem Kinde „wie ein Lamm, das zur Schlachtbank geführt wird“, wie Müller und die Sage übereinstimmend sich ausdrücken, in den Wald führen, beschließen treue Diener, die Frevelthat zu hindern. Schon sucht der eine Mörder vor der Hinrichtung noch Genovefas Leib zu genießen, schon bedroht der Todesstreich das Kind unter dem Flehen der Mutter (vgl. das

1) 1812. No. 136. 2) II, 153.

3) Vgl. Wielands Macbethübersetzung.

Volksbuch), sie zuvor zu tödten: da nahen die Getreuen, der Gärtner Adam und seine Frau, und wehren die Mörder ab. Bald sind diese mit Geld gewonnen und sichern sich durch Genovefas Versprechen (der Legende gemäß) im Walde zu bleiben. Vor der Freigabe der Pfalzgräfin versuchen sie noch, sie ihres Ringes zu berauben. — Dies erinnert an das Volksbuch, das des Eheringes in anderem Zusammenhang erwähnt. Genovefa hat da ihren Ring in den See geworfen, und bei ihrer Wiederauffindung schneiden ihn zwei Fischer aus dem Bauche eines Fisches heraus.

Müller hat die ganze Scene etwas umgebildet gegenüber der Sage. Hier erweicht die rührende Unschuld der bittenden Genovefa die rauhen Mörder, bei Müller wird sie durch den Kampf zwischen den Getreuen und den Mördern gerettet. Aber was soll der Gärtner und sein schwaches Weib gegen die geübten Mordgesellen? Hier hat Müller entschieden die Ueberlieferung verschlimmbessert, wenn nicht schon ein ihm bekanntes Puppenspiel zu Gunsten des drastischen Effekts eines Kampfes den Kernpunkt der Legende also verschoben hatte. Die Figuren Adams und der Margaretha, seiner Frau, wären im ganzen Drama recht gut entbehrlich. — So ungenügend Müller diese schildert, so trefflich gelingen ihm die Mörder: ihre bäuerische Sprache — der Hundsrücker Dialekt [1]) —, der Versuch, Genovefa zu vergewaltigen [2]), ihr gegenseitiges Mißtrauen und Anfeinden sind charakteristische Züge roher Gestalten.

Im nächsten Verlaufe des Dramas schließt sich Müller wieder enger an seine Vorlage an; die Mörder bringen Augen und Zunge eines Lammes (im Volksbuch eines Hundes) als die bedungenen Wahrzeichen vom Tode der Genovefa zu Golo; dieser befiehlt, dieselben den Hunden vorzuwerfen, in heftiger Erregung, welche die Meldung von Siegfrieds Ankunft noch steigert. Mit Mühe hält Mathilde seine Flucht auf. Er weigert sich, den Pfalzgrafen zu sehen, unruhig durchwandelt er nachts die Gänge, sieht (wie im Puppenspiel) Dragones als Gespenst und sticht nach Mathilde, seiner Verführerin, die sich nun als seine Mutter zu erkennen gibt. Mit einem Fluch auf sie flieht Golo aus Pfalzl. Auch Mathilde hält ihre Entfernung für nothwendig.

---

1) Storck, Darstellgn. I, 161.
2) Vgl. D. Mus. 1813. IV, 265.

Eine Zwischenscene zuvor berichtet über einige Nebenpersonen, die beseitigt werden müssen, damit der Sachverhalt nicht vorzeitig aufgeklärt wird. Adam ist von den Mördern erschlagen, Julie zu Anne ins Kloster gegangen, ihr Vater Adolf durch die Ereignisse stumpfsinnig geworden.

Im fünften Aufzuge, der mehrere Jahre später spielt, werden nun einzelne dieser Figuren zur Aufklärung wieder beigerufen. Julie und Anne kommen nach einer Pilgerfahrt zurück. Der geistesgestörte Schloßhauptmann erkennt kaum die wiederkehrende Tochter, geschweige seinen Herrn Siegfried, der inzwischen traurige Tage verlebte. Die rasche That lastet auf des Pfalzgrafen Seele. Noch hat er keinen ernsthaften Verdacht gegen Golo, obwohl er von seinem auffälligen Benehmen hört. Nicht um ihn zu fangen wie im Volksbuche, läßt er eine Jagd anstellen; im Gegentheil sichert er ihm sogar Schutz gegen Bernhard, den Bruder des durch Golo ermordeten Karl zu, als er ihm die Einladung zum Feste zustellen läßt.

Die Zeit bis zur Jagd wird durch wenig passende Scenen ausgefüllt, die höchstens Siegfrieds weiche, fromme Stimmung ausdrücken können. So bespricht dieser mit Erwin den Bau des Straßburger Münsters. Die Legende bietet dazu einen Anlaß, indem da der Pfalzgraf einen Kapellenbau über Genovefas Höhle beschließt; dazu kennt sie einen Aufenthalt Siegfrieds in Straßburg, und beides verbindet Müller. Ganz frei von jeder Ueberlieferung flicht ferner der Dichter eine Scene ein, in der ein Blutrichter Siegfried zu strenger Gerechtigkeit mahnt gegen einen Mörder. Sollte die Scene das fragmentarische Zeichen von dem Plane sein, einer der bestellten Mörder der Genovefa solle zum Blutgericht geführt werden? Müller würde alsdann die Ausarbeitung dieser Idee unterlassen haben, um dem Eindrucke des Reinigungsbriefes der Pfalzgräfin und der Auffindung derselben durch ein Geständniß des Verurtheilten nicht vorzugreifen. So wie die Scene vorliegt, ist sie sinnlos.

Aus den Händen der todten Julie nimmt Siegfried diesen Reinigungsbrief. Die Scene ist feierlicher als in der Sage, wo er den Brief in Genovefas Zimmer vorfindet. Müller erinnert sich des Eindruckes, den das Schlußtableau des Puppenspiels, Genovefas Leiche auf dem Paradebette[1]), gemacht hatte, und verwendet den Effekt hier. Mit richtigem Feingefühl hat er die Auslieferung des Briefes bis an den Schluß auf-

1) Zu diesem Tableau hält Kasperle einen Epilog.

gehoben, während ihn der Siegfried der Tradition gleich nach seiner Rückkehr auffindet. Und doch hätte Genovefas Versicherung ihrer Unschuld den Gemahl unbedingt überzeugen sollen. So erhält er ihn jetzt, wo das Zusammentreffen mit Genovefa nahe bevorsteht. Schon sind die Grafen Ulrich und Bernhard zur Jagd erschienen, und auch Golo, den halb wahnsinnigen Ritter, treibt sein Geschick zur Theilnahme. Er verachtet die Warnung, ja er eilt fühllos von der sterbenden Mutter weg — in sein Verderben.

Mathilde hatte inzwischen den Herzog von Schwaben geheirathet; Wallrad steckt ihren Brautpalast in Brand, ja er vergiftet sie, da er sie nicht an eines andern Seite sehen kann. — So viel wird gelegentlich erzählt. Es wäre besser gewesen, wenn Müller auch Mathildens Ende nicht auf der Bühne dargestellt hätte; denn nachdem sie ihren Einfluß auf Golo verloren hat, ist sie keine aktive Figur des Dramas mehr. Man würde lieber auch berichtet hören als es vor Augen sehen, daß Wallrad wiederum das Schloß, in dem Mathilde sterbend liegt, anzündet und sich in enger Umarmung mit der Leiche verbrennt.

Die Jagd hat begonnen; Siegfried nach Kenntnißnahme des Briefes seiner Gattin befohlen, Golo im Auge zu behalten. Die Scene ist glücklich in einander gearbeitet; die Förster jagen auf das Wild, die Ritter auf Golo. Und hieher mag Achim von Arnims Lob[1], es perle im Schlusse der Genovefa wie in siedendem Wasser, vorzüglich bezogen werden. Nun führt Müller an den Waldplatz, wo Genovefa mit ihrem Schmerzenreich seit Jahren lebt. Schon einmal am Anfange des letzten Aktes hat er gleichsam zum Hinweis auf die nahende Lösung beide Personen auftreten lassen. Aber auch nur einmal, während das Volksbuch eine lange, wiederholte Schilderung ihrer Leidensgeschichte in der Einsamkeit gibt, die im Drama nicht interessieren kann. Nur eine kleine Gebetscene blieb stehen, die aber unter Blitz und Donner in der Wildniß durchaus natürlich erscheint. Sonst schildert Müller überwiegend die Mutterliebe, nicht wie das Volksbuch die Frömmigkeit der Genovefa. Der leuchtende Himmel nach dem schweren Gewittersturme deutet auf die baldige Befreiung der Verbannten von ihren Leiden.

Immer näher kommt die Jagd. Verwundet flieht das Reh, welches

1) Holtei, Br. an Tieck I, 14.

Genovefa und ihr Söhnlein genährt hatte, in die Höhle, jammernd folgt ihm Schmerzenreich, wie im deutschen Puppenspiel. Aber auch der verfolgte Golo stürzt in die Höhle — der Ansatz zu einer neuen sehr wirksamen Schlußscene, die Müller jedoch nicht ausarbeitet; denn ohne Genovefa erblickt zu haben, kommt er wieder heraus, da Siegfried angelangt ist. Genovefa tritt aus der Höhle hervor. Sie ergeht sich nicht wie in einer früheren selbständigen Bearbeitung dieser Situation durch Müller und nicht wie im Volksbuche in langer Erzählung ihrer Leiden, sondern gibt sich sofort zu erkennen. In dieser Kürzung erst verdient die Scene das günstige Urtheil, das Schubart[1] und Biester[2] schon über die erste Fassung fällten. — Genovefa fordert Golo auf, Zeugniß für sie abzulegen; er leugnet nicht wie im Volksbuche, sondern sinkt reuig vor ihr nieder. So verdient er, daß Genovefa selbst für ihn um Gnade bittet. Aber Siegfried, obwohl ihn nach kurzem, hitzigem Aufflammen auch das Mitleid übermannt, kann sie nicht gewähren; er schuldet Golos Leben den Brüdern des todten Karl; ihrer Rache fällt er anheim, wie in der Sage. Doch als die Grafen das Gericht vollstrecken wollen, erwacht der tapfere Ritter in Golo noch einmal, er wehrt sich gegen seine Richter, bis sie ihm verzeihen, ihm ehrlichen Rittertod und ehrliches Grab versprechen. Dann bietet er sich willig dem Gerichte.

Siegfried und Genovefa sind schon zuvor heimgekehrt, mit dem Entschlusse, in die Waldhöhle zurückzukehren, nachdem sie Schmerzenreich zum Regenten erzogen haben. So gestaltet Müller glücklich den Schluß. Er empfindet so gut wie der Dichter des Puppenspiels, daß das allmähliche Absterben der „heiligen" Genovefa nicht mehr zu einem Drama gehört. Und er vernichtet einen Theil des frömmelnden Ausganges, indem er nicht auch Schmerzenreich, wie die Legende thut, in die Einsamkeit sich zurückziehen läßt. Der natürliche Abschluß ist mit dem Wiederfinden der Genovefa und der Sühne von Golos Schuld gegeben.

Dieser Ueberblick über das ganze Drama läßt ersehen, daß Müller nur die Hauptzüge der Ueberlieferung benützte, daß er auch diese oft selbständig modelte, daß er viele neuen Momente beimischte. Aber sind

1) T. Chron. 1776. 301.
2) Allg. d. Bibl. XXXI. I, 224.

diese Erweiterungen auch alle originelles Eigenthum Müllers? Die Antwort wird in vielen Punkten nein! lauten.

Bei den Nachweisen dieser Entlehnungen ziemt es mehr als an jedem andern Orte dieser Untersuchungen, das Gespräch Eckermanns mit Goethe vorzuhalten [1]: Die Gelehrten seien höchst seltsam, welche die Meinung zu haben schienen, das Dichten geschehe nicht vom Leben zum Gedicht, sondern vom Buche zum Gedicht; die immer sagen, das hat er dort her oder das dort. — Dieser Verurtheilung wird entgehen, wer nur das als Nachahmung heraushebt, was dem nachgebildeten Stoffe nicht nahe verwandt ist, wer dabei erwägt, daß die Grenze zwischen bewußter und unbewußter Verwerthung vorliegender Werke sich nur unsicher ziehen läßt. Und er wird selbst dann nicht zu weit gehen, wenn er nach dem Aufdecken auffallender Aehnlichkeiten in kleineren, weniger schlagenden Punkten auf eine Berührung mit dem Original hinweist.

Wird nun bei Müllers Genovefa die Untersuchung nach diesen Regeln geführt, so ergibt sich eine nahe Verwandtschaft der Müllerschen Dichtung mit den Jugendwerken Goethes.

Golos Liebe ist in der Sage sofort eine sinnliche, aus der sich der Entflammte nicht losreißen will; der Genuß ist sein Ziel, die Verweigerung desselben veranlaßt seinen Haß; so verdient er vom ersten Auftritt an Verachtung. Anders zeichnet Müller seinen Golo: seine Liebe ist rein, er fühlt das Unrecht seiner Neigung, er will fliehen und — bleibt; sein Begehren wächst. Das ist, wie schon Cholevius erkannte, die Stimmung Werthers [2]. Auch Werther hat das Bewußtsein, er müsse die Geliebte meiden; aber immer zieht es ihn wieder zu Lotte hin. Beide beten ihre Geliebte wie eine Heilige an, und bei beiden ist man von der unabweisbaren Kraft ihrer Leidenschaft so völlig überzeugt, daß ihre Person tragisches Mitleid erregt. Wertherstimmung athmet das traurige Lied, das Golo von Anfang bis zum Tode begleitet, und das Buch [3], aus dem Golo Ansichten über die Welt vorliest, wie sie Werther wenn auch mit andern Worten äußert, enthält kaum etwas anderes als Werthers Leiden. Golo und Werther sind Freunde der Natur, und ver-

1) I, 133.

2) Vgl. III, 25, 43, 78, 95, 129, 146 mit D. j. G. III, 274; 277; 279; 281; 296; 324; 343. 3) III, 146.

wirft Werther die Büchergelehrsamkeit[1], so thut dies bei Müller in dessen Geist und im Sinne der Sturm- und Drangperiode Mathilde[2]. Werther ist Maler, weil Goethe Neigung zur Malerei hat; auch Golo ist Maler, ja selbst Genovefa übt die Kunst, weil Müller Maler ist; warum sollte Müller nicht persönliche Züge seinem Helden beimischen, da ihm doch Goethe darin voranging? Und Müller thut dies, so wenig auch eine solche Eigenschaft einem Ritter, einer Gräfin jener Zeit angepaßt ist.

Man darf bei dem Vergleiche[3] nicht an absichtliche Herübernahme der Goetheschen Dichtung in Müllers Drama denken. Die Wertherstimmung war in das Blut der zeitgenössischen Generation übergegangen und hatte auch Müllers Wesen so ganz durchdrungen, daß der producierende Dichter diese Art zu fühlen, zu lieben Personen seines Werkes fast naturgemäß und wie eine eigene Stimmung beilegte. Werthers Leiden sind eben das Evangelium der Zeit.

Noch bedeutender tritt der Einfluß von Goethes Götz auf Müllers Schauspiel hervor. Die Figur der Gräfin Mathilde ist dafür der erste Beweis, worauf Tieck wohl am frühesten hingewiesen hat[4]. Auch Köpke[5] und viele andere heben diese Aehnlichkeit der Müllerschen Mathilde mit der Goetheschen Adelheid hervor, jedoch alle ohne ausführlichen Nachweis.

Mathilde hat ihren ersten Grund in der Amme des Volksbuches; beide unterstützen Golos Liebe, sind die Beihilfe in seinen Plänen. So hat auch nur Mathilde wie die Amme außer Golo Zutritt in Genovefas Gefängniß. Und frei im Worte wie die Amme ist auch Mathilde. Aber Müller greift über die Figur der Amme hinaus zur Person einer Mutter, wodurch er sie enger mit dem Helden des Dramas verflicht. Noch knüpft er die selbständige Verwicklung an, daß ihr Sohn sie nicht als Mutter

1) D. j. G. III, 238. 2) III, 147.

3) Wenn Werther die Selbsthilfe der Pferde erwähnt (D. j. G. III, 315), die ihrem Blutreichthum durch Oeffnen der Adern abhelfen, und in Müllers Drama Heinrich dieselbe Eigenschaft bei den Nilpferden hervorhebt (III, 230), so können diese Erfahrungen aus beliebiger Lektüre entlehnt sein; aber die Erzählung dieser natürlichen Abhilfe in beiden Dichtungen weist doch auf eine gemeinsame Grundstimmung im Betrachten der Natur.

4) WW. I, XXXII. 5) L. Tieck, I, 242.

kennt. Dann steigert er die Grundzüge des Charakters, die er bei der Amme fand, und erborgt seiner Wittwe Mathilde die Individualität der Wittwe Adelheid im Götz von Berlichingen.

Mathilde ist das bezaubernde Weib, deren Schönheit alle in Fesseln schlägt; sie steht in einem Verhältnisse zum Bischofe von Trier, wie Adelheid zu dem von Bamberg; wie diese Franz gewinnt und den Zutritt zu sich erlaubt, wie sie ihn zu ihren Ränken benützt, so stellt sich Mathilde zu Dragones, und da die Sage dessen Tod verlangt, für den weiteren Verlauf des Dramas zu Wallrad. Mathilde lenkt Golo, wie Adelheid den Weislingen leitet. Beide sind unternehmungslustig, beide ehrsüchtig; Adelheid strebt nach der Kaiserkrone, Mathilde wirbt um das Herzogsdiadem. Beide opfern die Gatten ihren Plänen, jene den Weislingen, diese den Ritter Wallrad. Mathilde haßt die Melancholie, das Leiden an Golo, wie Adelheid am Weislingen. Sie schätzt nur den Mann, der Willen hat [1]), wie Adelheid [2]). Sie tadelt, daß Golo über die Weiber klagt [3]), wie Adelheid mißvergnügt ist, wenn Weislingen über diese „deklamiert" [4]). Doch beide geben ihre Pfleglinge auch in deren wehmüthigen Stimmungen nicht verloren [5]). Müller verstärkt die Eigenschaften der Adelheid in seiner Mathilde, führt sie zu voller Schärfe durch. Die Gräfin wird die bewegende Kraft des Dramas, in ihrer Hand ruhen alle Fäden. Sie führt den Stoff bis zur Spitze der Verwicklung, dann im Absteigen tritt sie zurück. Sie ist ein Machtweib, und damit ein Prototyp der Sturm- und Drangperiode. Noch klarer wird Mathildens Charakter in den Beziehungen zu den übrigen Figuren des Schauspiels. Zunächst zu Golo.

Ihn mit Weislingen zusammenzubringen, bot die Sage einen Zug: Golo wird an Siegfried und Genovefa zum Verräther; das wird auch Weislingen an Götz und Marie. Aber erst durch Mathilde wird Golo völlig zu Weislingen. Ein Unterschied erwächst natürlich daraus, daß Weislingen Adelheid liebt, Golo in Mathilde nur die Gönnerin sieht. Doch genügt, daß beide Frauen Antheil [6]) an ihren Schützlingen nehmen.

Während der Golo der Legende vollständig frei, aus eigener Kraft

1) III, 148. 2) D. j. G. II, 298. 3) III, 159.
4) D. j. G. II, 297. 5) III, 94. D. j. G. II, 298.
6) D. j. G. II, 297.

seine Wege bestimmt, zeichnet im Müllerschen Stücke Mathilde ihm diese vor. Sie macht aus ihm, was er wird. Wo Golo wankt und den Fuß nicht vorwärts setzen will, da feuert ihn Mathilde an, bis er nicht mehr widerstehen kann. Er hat im Grunde ein gutes Gemüth; er verabscheut das Verbrechen an Siegfrieds Gemahlin, nach welchem seine Leidenschaft lechzt. Schon ist die Flucht gerüstet, da hält ihn Mathilde fest. Absatteln! befiehlt er wie Weislingen. Wie Weislingen der Adelheid den Trost der Hoffnung abringt [1], so Golo der Mathilde [2], und wie Golo sich entfernen will, so will es auch Weislingen, und doch bleiben beide: zwei Punkte, in denen beide Personen sich mit Werther berühren. Wenn Golo kurz vor der Katastrophe keine Ruhe hat, wenn es ihm „schwer ist in den Knochen", wenn er einsieht, daß doch Gerechtigkeit existiert [3], so spricht er in der Stimmung des todesnahen Weislingen, der keine Ruhe hat, dessen „Gebeine hohl" sind, der den rächenden Gott begreift [4]. Und wie Weislingen in der verlassenen Marie, die vor ihn tritt, ein Gespenst sieht [5], so hält auch Golo die hervortretende Genovefa für eine auferstandene Todte [6]. Kurz der ganze Charakter Weislingens und Golos ähnelt sich: Golo sieht wie Weislingen sein Unrecht ein, beide erkennen den rechtlichen Weg, aber von Mathilde und Adelheid lassen sich beide ihr Gewissen unterdrücken, durch sie lernen beide Verräther werden.

Und weiterhin! Franz kehrt bei Müller wieder im Dragones und Wallrad. Dragones unterscheidet sich vom Koche des Volksbuches dadurch, daß er nicht wie dort von Genovefa als besonders treuer Diener behandelt wird. Mit Franz hat er nur eines gemein, die buhlerische Stellung zur Herrin, deren Hand zu küssen für beide der Anfang der Seligkeit ist. Doch wird Dragones von Mathilde absichtlich in ihre Netze gezogen und fühlt stets das Schändliche des Zusammenlebens — ein Rest seiner frommen Gestalt in der Sage —, während Franz aus eigenem Herzen Adelheid um Liebe bittet und in ihrem Genusse schwelgt. In letzterem Punkte tritt bei Müller für Franz Wallrad von Sponheim [7])

1) D. j. G. II, 299. 2) III, 100; 129. 3) III, 392.

4) D. j. G. II, 370; 372. 5) D. j. G. II, 370. 6) III, 411.

7) Der Name (nicht Wallrod!) begegnet auch in andern Dichtungen: L. Ph. Hahn, Wallrad und Evchen, Singspiel 1872. Sponheim ist ein pfälzisches Geschlecht. Vgl. I, 352. In Meiers Fust von Stromberg tritt ein Wolrath und ein Sponheim auf. Vgl. Konrad von Sponheim und Freyda von Lumwich, Olla Potrida 1778. I, 108.

ein, eine der Sage fremde Figur. Alles opfert er, Ehre und Stand, nur um Mathilde zu folgen, ihre Gemeinschaft zu besitzen [1]; er kann sie nicht in eines andern Armen sehen [2], wie Franz seinen Vater selbst tödten wollte, wenn er ihm die Liebe Adelheids streitig machen würde [3]. Mathilde ist für Wallrad die Zauberin, welche Adelheid ihrem Verehrer Weislingen ist. Franz ist es, der Weislingen, dem unbequemen einstigen Liebhaber, in Adelheids Auftrag das tödtliche Gift reicht, wie Wallrad den hinderlichen vormaligen Buhlen der Mathilde, Dragones, auf ihren Befehl vergiftet. Und beide Thäter bereuen ihren Mord. Franz und Wallrad wollen ihre Buhle verrathen, und beide lassen sich wieder beschwichtigen [4]; und wie Franz durch Selbstmord endet, so geht Wallrad zu Grunde, indem er sich selbst verbrennt. Freilich die Motive sind verschieden; Franz stirbt aus Verzweiflung, Wallrad, um auch im Tode mit Mathilde vereint zu sein. So geht die Gewalt seiner sich selbst verzehrenden Liebe über die des Franz hinaus; er ist so sehr von Sinnlichkeit durchglüht, daß er thierisch auf dem Alleinbesitz der Vergötterten beharrt und, da er ihn nicht haben soll, lieber seine Buhle vernichtet und sich mit ihr.

Da die unverkennbaren Aehnlichkeiten dieser Figuren aus Götz und Genovefa theilweise bis in Kleinigkeiten hinein verfolgt werden können, so darf die Vergleichung noch weitere Einzelheiten zusammentragen.

Für Ritter Karl wird ein Vorbild um so mehr gesucht, als seine Gestalt der Legende fremd ist. Gleicht er nicht Georg? Beide haben die treueste Anhänglichkeit zu ihrem Herrn, beide bestehen den ersten Waffenkampf mit Ehre; Georg wird an den Hof gesandt, um die Verhältnisse auszuspähen; und zu gleichem Zwecke geht Karl auf Siegfrieds Wunsch nach Pfalzl. Aber wie Mathilde, wie Wallrad genauer ausgemalt waren als ihre Vorbilder, so ist auch Karl zu einer breiteren Figur herangewachsen.

Züge von Götz sind auf Golo übergegangen. Als Golo zum Tode geführt wird, entreißt er seinen Richtern das Schwert und vertheidigt sich gegen sie, bis sie ihm seine Forderung, ehrlichen Rittertod, zugestehen [5]. So bewaffnet sich Götz mit dem Schwerte seiner Häscher und

1) III, 144. 2) III, 143. 3) D. j. G. II, 349.
4) III, 217; D. j. G. II, 349. 5) III, 418 f.

treibt sie zurück, bis die verlangte Ritterhaft bewilligt wird[1]. Gerade diese auffällige Verwendung der Züge bei nicht verwandten Charakteren zeigt, wie sehr Müller an dem Vorbilde haftet. Vielleicht darf beigefügt werden, daß Müller nach Marie im Götz, die Weislingen liebt und Klostergedanken faßt, als ihre Liebe zerstört wird, frei von der Sage seine Anne erschafft, welche Liebe zu Golo hegt und aus unerfülltem Verlangen ins Kloster geht.

Endlich noch zwei Dinge in Bezug auf die Einrichtung des Schauspiels: Goethe schildert Götzens Kampf durch den Mund der Zuschauer[2]; dasselbe Mittel verwendet Müller beim Zweikampfe Golos und Karls[3]. Und dann entstand Müllers Fürstengericht, dessen Einwirkung der Legende so fremd ist wie jenes Ordale, wohl aus dem Rittergericht im Götz.

Außer der Anlehnung an Götz, welche ja in manchen Punkten durch die gewisse Aehnlichkeit beider Stoffe hervorgerufen wird, ergeben sich für Müllersche Scenen noch weitere Vorbilder unter Goethes Werken; so eine flüchtige Berührung mit der Stella. Wie Fernando mit Stellas Haaren spielt, „Rinaldo in den alten Ketten“ ist[4], so wird Wallrad von Mathilde mit ihren Haaren gefangen, deren Aufputz auch ihn früher oft entzückte[5]. Und beide sinnlichen Naturen jubeln auf bei dem Wiederbesitze der Geliebten in dem Ausrufe: „Erquicken!“ Die kurze Scene der Stella ist von Müller weiter ausgesponnen; gerade hier mag keine Absicht bei dem Anklange zu Grunde liegen, sondern eine Reminiscenz die Feder geführt haben.

Aehnlich wirkte auf Müller Goethes Schrift Von deutscher Baukunst. Da er kaum aus eigener Anschauung seine persönliche Begeisterung über das Straßburger Münster äußern konnte, so veranlaßte ihn wohl nur Goethes Loblied, Erwin und Siegfried über den Bau sprechen zu lassen. Unbekümmert um den Verstoß gegen das Historische feiert er seinen gottbegeisterten[6] Erwin, den Goetheschen Heiligen, in den wärmsten Worten. —

Eine Zusammenfassung der gesammten Anlehnung an Goethe weist auf viele Züge hin, die Müller als Zeitgenosse des großen Dichters

1) D. j. G. II, 341 f. 2) D. j. G. II, 319. 3) III, 270.
4) D. j. G. III, 650. 5) III, 140 f. 6) III, 347 ff.

seinem Geiste eingeprägt und so fest sich angeeignet hatte, daß bei der Produktion sich ihm wie vielen Stürmern und Drängern von selbst das Vorbild einstellte, daß er unbewußt Nachahmer ward. Eines muß jedoch zu Recht bestehen: Götz war sein bewußtes Muster. Die Anlehnung ist zu vielseitig, um nicht absichtlich zu sein. Plagiator ward Müller damit noch nicht; das was er herübernahm, wurde gewissermaßen sein geistiges Eigenthum, indem er es modelte, ausführte, steigerte. Am deutlichsten erhellt dies bei einem vergleichenden Blicke auf Klingers Otto, den Wieland zuerst als Nachbild des Götz erkannt hat[1]), und auf Meiers Fust von Stromberg. Beide nahmen alles Aeußere herüber, Müller zumeist das Innere. —

Noch an wenigen Punkten sind Einflüsse von weiteren litterarischen Erscheinungen zu vermuthen.

Der eine ist: die Einführung des Gottesgerichtes, um Genovefas Unschuld zu erweisen, darf wohl Müllers genauer Bekanntschaft mit A. von Zieglers asiatischer Banise zugeschrieben werden, wo dieser Zweikampf als Gottesurtheil für die Reinheit einer Frau mehrmals vorkommt. Züge dieses Romans zu verwerthen, mochte dessen Stoff anregen, der wie die Genovefalegende unschuldig verfolgte Frauen schildert, die nach aller Noth zum Siege gelangen[2]). Eine andere Scene des Romans gibt Müller den Anlaß, seinen Mördern die teuflische Lust einzugeben, Genovefas Leib vor ihrem Tode zu genießen[3]).

Mit viel Glück hat Müller seine Shakespearelektüre verwendet. Haben ja doch alle Dichter der Sturm- und Drangperiode aus dessen Werken als Kanon geschöpft und besonders daher ihre Wahnsinnscenen genommen. So auch Müller. Julie wird über den Verlust des Bräutigams wahnsinnig: Ophelia hat vielen unglücklich Liebenden zum Modell

---

1) T. Merk. 1775. III, 178.

2) Es ähneln sich auch kleine Züge, so daß man fast Ziegler Bekanntschaft mit dem Volksbuche zuweisen möchte; beidemal wird die gefangene Unschuld im Kerker bedroht; hier wie dort bittet die Mutter auf dem Richtplatze, ihre Kinder vor ihr zu tödten; hier wie dort wird der Mörder durch die Schönheit und den Unschuldsreiz der Verleumdeten vom Morde abgehalten; in beiden Erzählungen übergibt die Unglückliche ihrer Dienerin einen Brief mit der Unschuldsversicherung für den fernen Gemahl; und beidemal dient eine Jagd als Gelegenheit zur Gefangennahme.

3) Wie in der Banise der Verfolger, sagt Golo im Kerker, um Genovefa zu gewinnen, ihren Gemahl todt.

gedient. Adolf, fröstelnd wie Edgar-Thoms, wird schwachsinnig und kindisch wie Lear (den Müller auch im Heinrich IV. benützte) und erkennt wie dieser die Seinen, selbst seine Tochter nicht sofort. Endlich erinnert Golo in seiner wahnsinnigen Trauer und in dem ihn verfolgenden Gefühle seiner verbrecherischen That an Macbeth, wie Mathilde an die mitschuldige Lady Macbeth mahnt in ihrer unweiblichen Theilnahme am Morde, in ihrer rücksichtslosen Kraft, die nur den Zweck verfolgt. Doch solche verwandten Charaktere ähneln sich überall. Es sollte nur der Lehrer hier genannt werden, bei dem der Dramatiker Müller in die Schule ging. So konnte Tieck sagen [1]), man glaube zuweilen, der Dichter habe verschiedene Tragödien Shakespeares wie zu einer Quintessenz zusammendrücken wollen; aber er geht zu weit, in der Genovefa eine mißverstandene Nachahmung, fast Koncentrierung Shakespeares zu sehen [2]). Müller gebraucht und mißbraucht dieses Muster nicht mehr als seine Dichtergenossen.

Genug der Anklänge. Die Frage, was denn noch originell an Müllers Golo und Genovefa sei, findet ihre Antwort in einer Betrachtung der einzelnen Charaktere des Dramas, welche zu manchfachen Exkursen die Hand bietet.

In der Darstellung der Genovefa geht der Dichter seine eigene Bahn. Er streift das fromme Wesen, welches die Legende ihr angeheftet hat, ab und macht aus der Heiligen ein reines Weib. Deshalb steigert er die Hoheit ihrer natürlichen Unschuld. Müllers Genovefa kann nicht mehr wie die der Sage nach einer Erklärung Golos ihn noch in ihrer Nähe dulden; mit seinem Liebesgeständniß muß die Verwicklung ihren Höhepunkt erreichen. Darum schickt Müller nur kleine Plänkeleien voraus, welche die unschuldige Pfalzgräfin gar nicht versteht; ahndet sie doch so wenig Böses, daß sie den trübsinnigen Golo zu ermuntern sucht. Ja noch als Golo seine Liebe gesteht, glaubt sie, er irre sich, sie bittet ihn, abzulassen. So mild Genovefa zuvor war, so strenge wird sie nun. Ihre Liebe zum fernen Gemahl ist so unwandelbar wie ihr Glauben an seine Treue. Dazu wird ihre Mutterliebe herausgefordert. Mit der Kraft der Verzweiflung ringt sie für das doppelte Kleinod, ihr Kind und ihre Ehre. Aber hat sie beides bewahrt, da ist ihre Stärke

1) Tieck, WW. I, XXXII.
2) Lenz, ed. Tieck I, LXXIII.

gebrochen. Fortan ist sie in ihr Schicksal ergeben; darum tritt sie auch in der Mörderscene zurück. Nur einmal noch erwacht ein Funken der alten Kraft bei der stillen Dulderin im Walde: als sie Golo auffordert, für ihre Unschuld zu zeugen. Sonst überwiegt im letzten Akte die religiöse Stimmung, die im Gelübde der Rückkehr in die Höhle Ausdruck erhält, worin Müller besser ebenso wie in verwandten Punkten von der Legende abgewichen wäre, treu seinem Bewußtsein: als Mensch, nicht als Heilige kann Genovefa auf der Bühne wirksam sein.

Siegfrieds Person hat Müller noch mehr in den Hintergrund geschoben als das Volksbuch. Er stellt seinen Abschied nicht dar, schildert nicht den Eindruck der Botschaft von Genovefas Untreue auf ihn, noch den ihres Reinigungsbriefes. Beidemal tritt der Empfänger rasch von von der Bühne ab. Er gilt als hitzig, zeigt sich aber niemals erregt, selbst nicht in der Zeit zwischen dem Briefempfang und dem Wiederauffinden seiner Gemahlin. Nur ein kurzes Aufflammen, als Golo vor Genovefa steht; doch sofort überwiegt der Schmerz um den Betrug der Freundschaft. Aller Wege ist Siegfried nicht als feuriger, kraftvoller Ritter geschildert, überhaupt eine mißachtete und mißlungene Figur.

Weitaus besser charakterisiert Müller Schmerzenreich. Der Ton kindlicher Naivetät ist äußerst glücklich getroffen. Wie hätte sich Müller die Gelegenheit, die das Volksbuch zur breiteren Behandlung des Söhnleins bot, entgehen lassen sollen, da doch die Stürmer und Dränger mit Vorliebe die Kinder beachteten, in ihnen die reine Natur verehrten? Man erinnere sich nur an deren Einführung im Götz und Werther, in Klingers Otto und leidendem Weib.

Wohl deswegen hat Müller Siegfried so nachlässig behandelt, um neben Golo keine zweite bedeutende Männergestalt zu bringen. In der That wird Golo, der ja auch am Titel des Dramas Theil hat, zur Rolle des Protagonisten erhoben und das mit besonderem Geschick[1]). Müller hat richtig herausgefühlt, daß der Genovefastoff zur Charaktertragödie Golos umgestaltet werden mußte[2]), um dramatisch wirksam zu sein.

Golo theilt mit dem Volksbuche nur das Allgemeinste, was schon der Hinblick auf Müllers Entlehnungen zu seiner Person zeigt. Aber

1) Vgl. Fr. Schlegel. D. Mus. 1813. IV, 251.

2) Hettner, Romant. Schule 154.

auch über die Charaktere, die ihm zum Muster gedient hatten, geht Müller hinaus, indem er ihre äußersten Konsequenzen zieht. In seiner verzweiflungsvollen Ruhelosigkeit sucht Golo die Schuld von sich abzuwenden; er flucht Genovefa, deren Widerstand, flucht Mathilde, deren Ueberredung ihn zum Verbrecher gemacht habe. Fast offenbart er selbst seine Schuld, so wenig ist er Herr seines nagenden Gewissens. Er glaubt sich verrathen, vergiftet; erst als er alle Mitschuldigen todt weiß, athmet er wieder auf. Doch sofort kehrt seine Unruhe zurück; eine Idiosynkrasie [1]) zeigt seinen verstörten Geist an, ein gewagter, aber nicht unglücklich ausgeführter [2]) Zug. Seine eigene Kraft vermag nichts gegen das Geschick, das ihn von Anfang an unabänderlich fortreißt. Und dies vergebliche Ringen gewinnt das Mitgefühl um so mehr, als die ideale Grundlage seines Wesens und eine zarte Weichheit, wie sie besonders sich in seinem Gefühle für die Natur kund gibt, nicht zu verkennen ist. Als er Genovefa erblickt, da hat er reuig nur die Bitte, seine Qual zu verkürzen; er sehnt sich nach der Ruhe im Tode. Gerne und leicht stirbt er, weil Genovefa lebt: ein treffliches Wort, mit welchem Müller den, der in Verzweiflung und Selbstqual gebüßt hat, als geläutert erscheinen läßt. So kann ihm der Dichter auch einen ehrlichen Tod gewähren und schafft einen versöhnlichen Schluß. In dieser Gestaltung Golos hat Müller die Sage am glücklichsten geändert. Sie ist völlig originell, wenn auch Züge aus andern litterarischen Erzeugnissen in sie aufgenommen sind. Die Verarbeitung und Ausführung derselben beweist Müllers Talent auf dramatischem Gebiete glänzend.

Die Hauptfigur des Dramas neben dem Titelhelden ist Mathilde, deren Name als echt ritterlicher [3]) gewählt ist. Müller bildet sie von noch derberem Stoff und gibt ihr einen wesentlicheren Standpunkt im Drama, als wie Adelheid und Lady Macbeth ausgestattet und gestellt sind. Zarte Mädchen hat er auch in der Idyllendichtung vernachlässigt. Ein Weib, das in seiner Dichtung eine große Rolle spielen soll, mußte ein „Machtweib" sein; eine dämonisch bezaubernde Frau voll unbändiger Kraft, die nur Willen und That kennt, ohne jede beschränkende Rücksicht in der

1) Genovefa hat einen grünen Hut getragen; daher kann er keine grünen Hüte mehr sehen.

2) Vgl. das günstige Urtheil in Leipz. Litt. Ztg. 1812. No. 136.

3) Goethe, W. Meister, Lehrj. B. II, Kap. 10.

Wahl ihrer Mittel. Mathildens Rohheit spottet alles Weiblichen. Zügellose Sinnlichkeit gehört zu ihrer Natur. Sie ist in allem und jedem ein Gegenbild der züchtigen, treuen, duldenden Genovefa. Und doch weiß Müller für ihre Verbrechen eine sittliche Grundlage zu schaffen: ihre grenzenlose Mutterliebe. Es wäre unmöglich, daß sie lieber Golo untergehen sehen wollte als sich, wie Adelheid ihren Weislingen ihrer Selbsterhaltung opfert [1]. Mathildens eigene Schuld allein ist ihre Buhlerei und die Ermordung des Dragones. Während Adelheid der strafenden Gerechtigkeit verfällt, stirbt Mathilde von Wallrads Hand. Durch Lust hat sie gefehlt, durch Lust geht sie zu Grunde, und dem Gifte, das sie Dragones reichen ließ, erliegt sie selbst. Man muß zwar dem Recensenten der Leipziger Litteraturzeitung [2] zugestehen, daß ihre Figur zur dramatischen Behandlung der Sage nicht nothwendig ist; aber niemand wird leugnen, daß sie eine werthvolle Bereicherung des Stoffes ist, um so mehr als mit ihr die treffliche Neugestaltung Golos fallen müßte. Ob sie nicht zu furchtbar ist, fragt der Recensent weiter. Als ob Müller in irgend einem Werke dichterischem Maße huldigte! Fast alle seine Schöpfungen überschreiten die Grenzen des ästhetisch Schönen. Und Schrankenlosigkeit ist der Grundzug seiner Zeit. Bietet doch auch Klinger im leidenden Weib und in der neuen Arria starkgeistige Frauencharaktere [3].

Es wurde schon darauf hingewiesen, daß Karl ein Gegenbild zu Golo ist. Sein Verhältniß zu Julie läuft als naive und einfache Parallele neben der Hauptliebesaktion her, wie es die Technik der Zeit liebte; man gedenke der Parallelepisoden in Werthers Leiden. In Adolf bekommt Golo ein weiteres Gegenbild; als Vertreter der alten Zeit in Festigkeit und Treue tadelt er die empfindsame, schwankende Stimmung Golos. Ebenso will der Dichter einen Vergleich gezogen wissen zwischen der ehelichen Treue der Gemahlin des wie Siegfried heißblütigen Grafen Bernhard und dem scheinbaren Ehebruche der Genovefa.

Doch dieses Streben, die Hauptpersonen durch Gegensätze heller zu beleuchten, zwingt Müller zur Verwendung einer übergroßen Personenzahl, deren er dann nicht Herr wird. Das beweisen die Lücken selbst

---

1) D. j. G. II, 348. 2) 1812. No. 136.
3) Hettner, Goethe und Schiller I, 256.

bei der Zeichnung von wichtigen Figuren, auf welche die Uebersicht über das Drama hinwies. So gut die Charaktere angelegt sind, so stören doch ihre unreinen Umrisse [1]. Alles ist überhäuft. Man beachte nur die zahlreichen Liebesverhältnisse: Genovefa und Siegfried, als Gegenbild Mathilde und Wallrad und das ganze Gefolge von Buhlen; Golo und Genovefa, dagegen Karl und Julie; endlich Golo und Anne. Zu weit ausgedehnt sind einzelne Personen: vor allem Wallrad und Dragones, selbst Mathilde in ihrem Verhältniß zu diesen; ebenso Adolf, Karl, Julie, ganz abzusehen von den völlig überflüssigen wie Heinrich, Erwin, Adam, Margaretha, Brandfuchs.

Man sollte glauben, bei einer so reichen Fülle von Beziehungen würde sich ein volles Bild der Ritterzeit aufrollen, doch dazu kennt Müller die Zeit seines Dramas zu wenig. In seiner Schrankenlosigkeit verletzt er das Kostüm eben so häufig [2] als in seinen antiken und patriarchalischen Idyllen. Diese Verstöße sind nicht so hart zu beurtheilen, wie man es wohl gethan hat [3]; Achim von Arnim führt mit Recht als Entschuldigungsgrund an [4], daß man erst Jahre nach Müllers Dichtung die Ritterzeit näher kennen lernte. Viele solcher Fehler gegen das Historische entstanden aus Müllers Gewohnheit, Persönliches in seine Dichtung zu mischen. So ist der Maler, der Bilder aus Rom schickt, Müller selbst. Die Dienerin Christine ist aus Kreuznach an der „Noh", Müllers Geburtsort; der erwähnte Ellerbach fließt bei Kreuznach. Müller verwerthet überhaupt seine genaue Ortskenntniß am Rhein, in den zahlreichen Ortsbestimmungen [5] aus der Umgebung von Pfalzl. Die Namen Gemmingen, Dalberg, Hack [6], Berlichingen [7] sind aus seiner Mannheimer Bekanntschaft genommen [8].

---

1) Eckstein, D. Mus. 1813. IV, 265.

2) Z. B. Erwin; ein Bischof von Würzburg; Franziskaner; eine Französin, welche am Pariser Hofe zu Liaisons „die Karten mischt"; der Krieg gegen die „Mohren" als Kreuzzug aufgefaßt u. s. f.

3) Leipz. Litt. Ztg. 1812. No. 136.

4) Trösteinsamkeit 1808. No. 13 Note.

5) Vgl. Dissibodenberg, Birkel, Drachenfels, Rüdesheim; auch mit kleinen Veränderungen: Schönthal für Schöneck, Schwartzenburg statt Schwartzeneck.

6) Vgl. I, 265. 7) III, 38.

8) Diese vier Herrn waren an der Aufführung von Dalbergs Walwais betheiligt. Berl. Litt.- und Theaterztg. 1778. I, 390.

Es hängt diese geringe Sorgfalt für das äußere Kostüm mit der ganzen Richtung Müllers zusammen, nicht auf den äußern Apparat den Schwerpunkt zu legen, wie dies in den Ritterstücken zumeist geschah; sein Augenmerk war auf die seelische Charakterzeichnung allein gerichtet. Er zuerst gibt dem Ritterdrama eine lyrische Weichheit. Empfindungsvolle Naturschilderung unterstützt die Stimmung der Scene. Oefter werden kleine Lieder eingereiht, was mit Müllers Neigung zum Sangbaren, zur Oper zusammenhängt. Von diesen [1]) lenkt eines vor allen die Aufmerksamkeit auf sich, das traurige Lied, das Golos Leben begleitet. Er singt es am Eingange der Verwicklung, wiederholt dasselbe vor dem Gange zum Gottesgerichte; den Schluß vorbereitend singt es der Gärtnerjunge, und endlich als Golo zum Tode geführt wird, hört er die Melodie dieses seines „Sterbegesanges“ [2]). Es ist etwas opernhaft Weiches in diesen durchklingenden Versen, was zwischen dem gewaltsamen Gange der Handlung beruhigt. Nicht unähnlich ist das von Goethe im Faust angewendete Mittel, den Gesang Gretchens „Neige, du Schmerzensreiche“ im zweiten Theil mit der nöthigen Textveränderung wiederkehren zu lassen. Dagegen paßt das gekünstelte Serenadenlied sehr schlecht in die Gesammtheit; viel besser würde hier die einfache Serenade stehen, welche Götz mittheilt [3]).

Zum Theil diese lyrischen Züge des Dramas haben Müller den Namen des Romantikers in der Sturm- und Drangperiode erworben. Freilich geht Storck zu weit, ihn den größten Meister der Romantik zu nennen [4]), und auch Cholevius mit der Behauptung [5]), die Genovefa erinnere mehr an die Romantiker als an Goethe; Gervinus betont [6])

1) 3. Thl. von E. T. A. Hoffmann in Musik gesetzt.

2) Müllers Trauerlied ist volksthümlich; von einer Naturbetrachtung geht es zum seelischen Zustand über. Eine Tradition nennt den Ellerbach, an dem auch Golo im Drama getödtet wird, als seinen Entstehungsort. An Desdemonas Weidenlied braucht man dabei nicht als Vorbild zu denken. Müller liebt überhaupt die Weide; in frühester Jugend schwärmte er unter ihr am Bache, und in vielen seiner Dichtungen kehrt sie wieder als stehendes Zeichen der Trauer, wozu ihn auch Geßners Vorbild in seinen Idyllen aneifern konnte. Auch in Klingers leidendem Weib dient Bach und Weide als Scenerie.

3) Geliebte Schatten. Vgl. Y. 95. No. 71.

4) Darstellgn. I, 160. 5) Gesch. d. d. Dichtg. II, 252.

6) Gesch. d. d. Dichtg. IV, 654.

ganz richtig, daß nur die Wahl eines mittelalterlichen Novellenstoffes Müller diesen nahe brachte. Eine Figur wie Mathilde würden Romantiker nicht zeichnen.

Auch die sprunghafte Oekonomie widerspricht deren ästhetischer Schulung. Ganz unrichtig heißt[1] Cholevius das Drama einen scenischen Roman und tadelt seinen schleichenden Gang. Freilich kennt Müller oft keine Grenze und läßt sich gehen. So ist der erste Akt und der fünfte zu gedehnt; auch der zweite, welcher fast nur zur Einführung der Mathilde dient, ist zu breit. Der Gang der Handlung rückt langsam vor, zumal nach dem englischen Principe alles vor Augen geschehen soll, oder doch der Zuschauer beschäftigt wird, bis es hinter der Bühne geschehen sein kann. Aber überall äußert sich dramatische Kraft; besonders im vierten Aufzuge, dem Höhepunkte der Entwicklung.

Zu tadeln ist die verflochtene Komposition[2]. Leonhard Wächter wendet mit Recht Erwins Worte über seinen Münsterplan auf Müllers Drama an[3]: „Nicht nach Uebung und Regel, dem Herzen nach, wie mein Geist es mir gezeigt." Doch deswegen darf man der Dichtung noch nicht den Namen eines Schauspieles entziehen, wenn auch dadurch die innere Einheit mangelt, und das Ganze leidenschaftlich zerrissen wird[4]. Das bewirkt schon der häufige Scenenwechsel, der noch rascher erfolgt als in Goethes Götz. Man lernt im Schloß Pfalzl außer der Vorhalle sechzehn Gemächer kennen, den Schloßgarten an vier verschiedenen Plätzen, ein kleines Gärtchen in Pfalzl, den Schloßhof, den Platz vor dem Thurme, das Wiesenthal, den Turnierplatz und eine dritte Stelle vor Pfalzl. Die Rautenburg wird äußerlich und zwei Zimmer derselben bekannt. Im Lager ist man in einem Zelte und vor einem zweiten. Ferner führt der Dichter noch an sechs verschiedene Waldplätze und zwei Stellen im Freien. Noch schneller als die Scenen lösen sich die Auftritte ab. Müller ordnet eben nicht mit technischem Verständnisse, sondern ohne Schranken, wie es ihm paßte. Doch von den meisten Zeitgenossen konnte er nichts Besseres lernen. Ramler schreibt über diese Zustände in der Poesie 1775 ganz bezeichnend[5]: „Die Scenen werden so oft verändert, daß die han-

1) A. a. O. II, 251.

2) Eckstein, D. Mus. 1813. IV, 264 ff.

3) Ephemeriden d. Litt. u. d. Theat. 1787. 247.

4) Tieck, WW. I, XXXII. 5) D. Mus. 1813. IV, 144.

delnden Personen nicht Raum genug für ihre Leidenschaft behalten und uns folglich nicht genug für sich einnehmen können. Manches Stück, so vorzüglich es in einzelnen Theilen ist, kömmt uns auf dem Theater wirklich wie ein Guckkasten vor, so schnell wird die Scene weggeschoben und eine andere hingesetzt." — Ein Urtheil, das auf Müller sehr gut paßt.

Die Sprache des Dramas ist, mit Ausnahme der bezeichneten kleinen Partie der Kerkerscene, die freien Versbau hat, prosaisch; lebendig im Dialog, doch weitschweifig. Monologe sind selten. Kurze Sätze statt Perioden, an affektvollen Stellen abgebrochene Ausrufe, reichliche Verwendung des dativus ethicus, Auslassung von allgemeinen Prädikatsverben, vom pronominalen Subjekt u. ähnl.: das entspricht dem Dichter der Sturm- und Drangzeit. Die Sucht nach kräftiger Sprache macht dieselbe uneben und ungeschliffen. Z. B. springt Müller von der zweiten zur dritten, dann wieder zur zweiten Person in kurzen, an einander gereihten Sätzen über. Schlagwörter liebt er ebenso wie Provinzialismen, abgesehen von dem Idiom einzelner Figuren. Die individuelle Charakterisierung der Hauptpersonen durch die Sprachfärbung gelingt ihm nicht. Nur Mathilde tritt hervor, die fast zu derb spricht. Die angestrebte Natürlichkeit auch hierin veranlaßt mehrmals einen zu unedeln Ton, den auch Fr. Schlegel rügt [1]. „Der Lauskerl lümmelt"; „Mistgesicht"; „Passionsflegel"; „ich schmeiß dir in deine Grimasse" sind wenige Proben. Manche Ausdrücke sollen zärtlich sein, sind aber doch zu volksthümlich im Munde eines Ritters, wie z. B. „liebe Dicke", „Fräulein Langnäschen" als Anreden. Ein andermal fehlt Müller das richtige Wort. So wird seine Schilderung der Wahnsinnigen theilweise banal; z. B. wenn Adolf vor der Leiche seiner Tochter stehend sagt: „wird mich auch wieder einen Rosenstock kosten". Doch im allgemeinen hat die sprachliche Seite des Dramas dieselben Vorzüge wie die Charaktere: Kraft und Frische; aber auch den gleichen Mangel feinerer Ausführung.

Müller selbst hielt das Drama Golo und Genovefa für das einzig Gute, was er gemacht habe [2]. Es mußte ihm auch ans Herz gewachsen sein; denn der Held hat Verwandtschaft mit Müller. Golo ist Maler wie Müller. Und aus seiner ersten Liebe war über diesen die Wertherstimmung gekommen, nach dem Auflösen der Brautschaft mit Lottchen

---

1) D. Mus. 1813. IV, 251. 2) Heinse WW. IX, 150.

war er Weislingen nicht unähnlich geworden. Damit erklärt sich auch die außerordentliche Vorliebe und die tiefe Wahrheit, mit der Golo gezeichnet ist.

Ohne Zweifel im Vergleiche zum Faust und zu dem vorhergehenden und nachfolgenden lyrischen Drama nimmt die Genovefa die erste Stelle ein; denn dort mangelt es an jeder scharfen Charakteristik, und der dramatische Aufbau ist noch ungelenker. Können auch nur einzelne Partien der Genovefa wirklich schön genannt werden [1]), es herrscht doch überall wahres, echtes Gefühl vor, welches selbst über die Kraftgenialität hinweg ein sanftes Licht schimmern läßt. Gerade die ungeschminkte Tiefe der Empfindung stellt Müllers Drama über Werke mancher Zeitgenossen. Zugleich zeigt der Dichter seine receptive Natur im schönsten Lichte; was sie reproduciert, ist der Ausdruck des eigenen Gefühls und für ihn selbst hat Geltung, was er sagt [2]): „Der Anschein von Nachahmung kann den Genius in Betracht auf Originalität nicht herabsetzen; das Maas eigner Kraft, welches wir dabey bewegt erblicken, stellt ihn sogleich in unserm Urtheil sicher. Selbst die Weise, womit er nimmt und anwendet, zeichnet ihn ehrwürdig aus, und entdeckt auch da, wo er keine Ansprüche macht, den Grad seines eignen Vermögens.“ So wenig man demnach Müller Mangel an Originalität nachweisen kann, so wenig darf man das Drama als eine gleich große schöpferische That wie die Idyllen ansehen, bei deren Erfindung Müller über seine Zeitgenossen in jeder Beziehung hinausgeht, während er in Golo und Genovefa mit ihnen Grund und Boden theilt. Müller selbst kam späterhin von der ausschließlichen Schätzung seines Dramas zurück, zu einer Zeit, wo die divinatorische Kraft ihn schon verlassen hatte, oder er sie doch niederkämpfte zu Gunsten der Regel; und gerade Genovefa ist divinatorisch erschaffen und spottet aller Regel. So schreibt Müller an Batt Rom den 25. Februar 1809 [3]): „Glöckle hat mir das Mayheft von der Zeitung für Einsiedler 1807 gebracht, worinnen der Plan von meiner Genovefa nebst einigen daraus gezogenen Scenen eingerückt sich befinden. Da so viele Jahre verfloßen sind, daß ich das

1) Vgl. Leonhard Wächter, Ephemeriden d. d. Litt. u. d. Theat. 1787. 247. Eckstein, D. Mus. 1813. IV, 264 ff. Fr. Schlegel, ebenda 251; Tieck WW. I, XXXII.

2) Horen 1797. III, 30.

3) Gütige Mittheilung des H. Prof. K. Weinhold.

Manuscript nicht mehr gesehen habe, so mußte es sich mir jetzt als eine neue Erscheinung darstellen, und eben dies ist die Ursache, daß keine väterliche Vorliebe gegen dasselbe beym lesen mich blendete. Ich habe aus den wenigen Scenen bemerkt, daß ein Improviso (so muß ich diß Schauspiel nennen) niemals die gediegene Rundung haben kann, als ein durch die Zeit reif ausgetragnes und nach verschiedenen Ruhepuncten auf Gemüthlichkeit ausgeputztes Werk, die ungehinderte Freyheit, welche den Vorstellungen der Phantasie das Leben gewährt, läßt sich nicht so ganz beym ersten Griffe faßen, sondern will durch ein öfteres zärteres Handanlegen sich gehorsam für den Meister erst fügen. Ich lege Ihnen daher eine leichte Ueberarbeitung der ausgestellten Scenen bey, und hoffe, daß sie die Güthe haben werden, solche bevor das Original gedruckt wird anwenden zu laßen. Sie werden aus diesen sorgsamen Proben ersehen, wie viel wahrscheinlich das ganze Manuscript hätte gewinnen dürfen, wenn solches ich hätte mit der Feile jezt überarbeiten können." Man kann Batt nur dankbar sein, daß er diese Umgestaltung nicht in das Drama aufgenommen hat. Sie ist viel matter als die erste Fassung und fade geschwätzig. Auch ist ihr Stil so gänzlich verschieden von dem der gedruckten Scenen, daß die Einfügung dieser Verschlimmbesserung nur gestört hätte. Sicher hätte das ganze Manuscript unter der Feile des gealterten Dichters völlig seinen weichen Reiz und seine frische Kraft eingebüßt. Aus der vorliegenden einen Scene zweiter Fassung [1]) ersieht man, wie richtig Leonhard Wächter sagt [2]), es wäre Schade, wenn am Drama etwas umgearbeitet würde.

Auch die Urtheile der Zeitgenossen haben bei allen Ausstellungen die Vorzüge der Genovefa nicht verkannt. Vorzüglich die Romantiker erschöpften sich im Lobe derselben [3]), zumal Tieck sich des Dramas angenommen hatte. Diesem hatte besonders der Gedanke, ein Lied am Anfang und Ende einzuspinnen, den größten Eindruck hinterlassen [4]). Und

---

1) S. Anhang.

2) Ephemerid. d. Litt. u. d. Theat. 1787. 247.

3) Leipz. Litt. Ztg. 1812. No. 136. Eckstein, D. Mus. 1813. IV, 264 ff. Achim von Arnim, Tröstеinsamkeit 1808. No. 13 Note.

4) Tieck, WW. I, XXVII f. vgl. L. Förster, Biogr. u. litt. Skizzen aus dem Leben u. d. Zeit K. Försters 5, 283.

er hat in seiner Dichtung über den gleichen Stoff [1]) denselben herübergenommen. Müller zuerst und nach ihm viele haben Tieck deswegen den Vorwurf gemacht, er habe mit seiner Dichtung ein Plagiat an Müllers Drama begangen, ein Vorwurf, der in dieser Fassung ungerecht ist, wenn Tieck auch mehr als das von ihm zugestandene [2]) Lied entlehnt hat. Schon Achim von Arnim nennt Tiecks Genovefa ebenso von der Müllerschen angeregt, wie die Zeichnungen der Brüder Riepenhausen [3]). Und auch Eckstein erkennt die Aehnlichkeit, wobei er sogar zum Theil das Vorbild höher stellt als Tiecks vielgepriesenes Werk. Nur auf Tieck hat Müllers Drama zunächst Einfluß gehabt; in wie weit spätere Behandlungen des Stoffes durch Raupach, Hebbel, Otto Ludwig u. a. auf Müller zurückgehen, muß eine eigene Abhandlung erweisen [5]). Die Anregungen [5]) werden nicht allzu reichlich sein, da Müllers Drama bald der Verschollenheit anheim fiel. Keine Bühne hat seine Aufführung gewagt. Ob das vollständige Schauspiel den gleichen günstigen Erfolg haben würde wie die von Schubart inscenierte Kerkerscene, müßte der Versuch einer Vorstellung lehren. Herm. Grimm hegt die etwas sanguinische Hoffnung, eine möglichst unverkürzte Darstellung auf einem Berliner Volkstheater würde glücken [6]). Sicher kann Golo und Genovefa, wenn auch seine Vorzüge einzelne Erfolge erringen sollten, so wenig auf der heutigen Bühne heimisch werden als die Dramen von Müllers Dichtergenossen.

Faust.

Müllers Vorliebe für Volksbücher hat sich in der mehrfachen liebevollen Behandlung der Legende von der Pfalzgräfin Genovefa gezeigt.

---

1) Nisard, Hist. des livres popul. 1864. II, 429: »Les tragédies de Tieck et Muller sont les seuls écrits remarquables qu'elle (la légende de Genévieve) ait inspirés.«

2) Förster a. a. O. und 317. Tieck WW. I, XXVI; XXXVI. Köpke, L. Tieck I, 328. Holtei, Br. an Tieck I, 201. Friesen, Erinn. an Tieck II, 151; 156.

3) Tieck WW. I, XXXIII.

4) Trösteinsamkeit 1808. No. 13 Note.

5) Ich werde diesen Punkt, besonders auch Tiecks Abhängigkeit in nächster Zeit ausführlich erörtern.

6) Wahrscheinlich haben die Zeichnungen von Pforr, Ruscheweyh u. a. zur Genovefa in: 2 Hfte. Scenen aus Göz v. Berlich. Genov. ꝛc. auf Müllers Dichtung Bezug, da Ruscheweyh auch Müllers Adonis illustrierte.

7) Spen. Ztg. 1872. No. 208.

Der Dichter kennt alter Roman- und Novellenstoffe mehrere, wie die Trojaner[1]- und die Herkulessage, den Amadis, die Magellone[2], den Herzog Ernst[3]. Eben diese Neigung legte ihm in früher Jugend die Faustsage nahe, die ihn dann bis ins späteste Alter begleitete. Und noch mehr als die seiner Heimath nachbarliche Genovefa mußte ihm Faust sein; war Faust doch selbst in Müllers Geburtsort Rektor des Gymnasiums gewesen[4].

In seiner Jugend, äußert sich der Dichter in der Vorrede zu Fausts Leben, die an Gemmingen gerichtet ist, hatte ihn die Sage „oft froh und schauerlich gemacht, ihn bald erschreckt und entzückt und war doch immer das Spielwerk seiner Imagination geblieben". So wuchs sie mit ihm, festgehalten vom Herzen, ins stärkere Leben, bis „das Erzählen, das Nachdenken über einen Mann, der ihm gefiel, die Begierde, ihn gegen Alle zu vertheidigen, die ihn unrecht nahmen, ihn als einen boshaften oder kleinen Menschen in die Rumpelkammer herabstießen", Müller zu dem Gedanken brachte, einen Faust niederzuschreiben.

Die besondere Anziehungskraft, welche die Faustsage auf Müller ausübte, war nicht allein in seiner persönlichen Natur gelegen. Bedeutungsvoll genug trift die in ihrem Kerne reformatorische Sage in der Revolutionszeit der deutschen Litteratur, in der Sturm- und Drangperiode, als beliebter Stoff hervor. Lessing, Goethe, Klinger nahmen außer Müller die Sage zum Vorwurfe. Diese wiederholte Wahl mußte offenbar in der Zeitrichtung begründet sein. Und Müller verleiht dem Zusammenhang der Faustpersönlichkeit mit den Kraftgenies deutlichen Ausdruck in seiner Vorrede mit den Worten:

„Ich nahm Faust gleich vor einen großen Kerl, einen Kerl, der alle seine Kraft gefühlt, gefühlt den Zügel, den Glück und Schicksal ihm anhielt, den er gern zerbrechen wollte und Mittel und Wege sucht; der Noth genug hat, Alles niederzuwerfen, was im Weg trat und ihn verhindern will, Wärme genug in seinem Busen trägt, sich in Liebe an einen Teufel zu hängen, der ihm offen und vertraulich entgegen tritt. Das Emporschwingen so hoch als möglich ist, ganz zu sein, was man

1) II, 17. 2) B. M. 3) I, 311.

4) Gustav Wulfert, Das gelehrte Schulwesen Kreuznachs in geschichtlichen Umrissen. Progr. d. Kreuzn. Gymn. 1869. 8 und 10 ff.

fühlt, daß man sein könnte — es liegt doch so ganz in der Natur! Auch das Murren gegen Schicksal und Welt, die uns niederdrängt und unser edles selbständiges Wesen, unsern handelnden Willen durch Conventionen niederbeugt. . . . . . Es gibt Momente im Leben, wer erfährt das nicht, hats nicht tausendmal erfahren, wo das Herz sich selbst überspringt, wo der herrlichste, beste Mensch, trotz Gerechtigkeit und Gesetzen absolut über sich hinaus begehrt."

Die Worte bedürfen keines Kommentars; klarer als hier treten die Tendenzen der Sturm- und Drangperiode nirgends zu Tage.

Nicht nur dem Geiste, auch der Form nach gehören Müllers Faustfragmente dieser Zeit an. Es ist die erste größere dramatische Leistung, mit der Müller hervortritt. Shakespeares Geist, dem Geist des Idealdichters der Periode, widmet Müller seine „Situation aus Fausts Leben" 1776. Es folgte nach „Fausts Leben, dramatisirt", 1. Theil 1778.

Vor allem liegt die Frage zur Beantwortung vor, ob Goethes Faust diese Dichtung beeinflußt haben kann. Müller sagt darüber in der Vorrede: „Lessing und Goethe arbeiten beide an einem Faust; ich wußte es nicht, damals noch nicht, als der meinige zum Niederschreiben mir interessant wurde." Es ist kein Grund vorhanden, diesen Worten zu mißtrauen. Da die erste Scene zu Müllers Faust 1776 erschien, mag dieselbe 1775 gedichtet, vielleicht schon früher koncipiert sein. Zur gleichen Zeit wuchs allerdings Goethes Faust und wurde vom Dichter mehrfach Freunden mitgetheilt. Anfangs 1775 kam Müller mit Goethe zusammen; aber ob Goethe bei diesem flüchtigen Bekanntwerden seinen Stoff verrieth? Müller erfuhr wohl erst im Verkehr mit der Goetheanertrias, der nicht vor 1776 fällt, von des Meisters Plan. Daß er mit der Gestaltung des Stoffes durch Goethe nicht bekannt war, beweist für Fausts Leben die metrische Bearbeitung durch ihre Abweichungen vom prosaischen ersten Theile; auf jene erst wirkte Goethes Faust ein. Es ist deshalb ungerechtfertigt, wenn es in der Berliner Litteratur- und Theaterzeitung heißt [1]: „Herr Müller sage, was er will, Goethe ist sein Vorbild."

Ebensowenig veranlaßte Lessings im siebzehnten Litteraturbriefe veröffentlichtes Faustfragment Müllers Entschluß zur Bearbeitung der

1) 1779. 237.

Sage. Erst durch mündliche Auslassungen sollte Lessing für Müllers Dichtung einflußreich werden; doch für die erste Veröffentlichung kamen diese zu spät. Denn als Lessing Januar 1777 nach Mannheim kam, war die Situation[1]) schon im Druck erschienen. Auch schwebte Müller damals schon die Idee der ganzen Tragödie vor, die er seinem großen Freunde mittheilte[2]). Die Gespräche darüber mögen auf die vier letzten Theile von Fausts Leben eingewirkt haben. Im ersten[3]), der nur die Exposition enthält und sich fast mehr mit den Nebenfiguren als mit Faust beschäftigt, ist keine Anregung bemerkbar, die man auf Lessing zurückführen könnte, obwohl auch dieser, wie Müller mit einem Gedächtnißfehler behauptet[4]), damals noch nicht in Händen des Buchhändlers gewesen sein kann, da der Verfasser denselben erst Mitte 1778 Schwan vorliest[5]). Die weiteren vier Theile erschienen nicht im Drucke, obwohl sie bis zur Ausrundung bei der Veröffentlichung des ersten Theiles schon fertig waren[6]). Fr. Götz besitzt[7]) ein vollständiges Manuskript dieser prosaischen Bearbeitung.

Jedenfalls ist Müller der erste seiner Zeitgenossen, welcher ausführlichere Anfänge eines Faustdramas — Lessing bietet nur eine Skizze — durch den Druck veröffentlichte, und er mag so früh wie jene die Wahl dieses Stoffes getroffen haben. —

Wie bei der Genovefa ergibt sich die Frage: war das Puppenspiel oder das Volksbuch Müllers Vorlage? Sicher das erstere. In der Situation ist Fritzel genau dem Kasperle der Komödie entsprechend. Die Situation überhaupt ist die Puppenspiel-Scene am Hofe. Wie das Puppenspiel seinen Helden nach der ersten Hälfte, d. i. nach zwölf Jahren, Halt machen läßt, so tritt auch bei Müller dieser Abschnitt scharf hervor. Für Fausts Leben liegt der Beweis in folgender Zusammenstellung, welche nicht auch mit dem Volksbuche möglich wäre. In der Puppenkomödie und bei Müller ist ein Vorspiel in der Hölle; in beiden hat Faust großen Geldmangel; in beiden erscheinen bei der Verschwörung sieben Teufel, die nach Fähigkeiten (auch bei Müller zum Theil Geschwindigkeitsgrade wie im Puppenspiel und bei Lessing[8])) gefragt werden,

1) II, 165. 2) Frkf. Conv. Bl. 1849. No. 56. 3) II, 1.
4) Frkf. Conv. Bl. a. a. O. 5) W. Jhrb. V, 26. 6) Vorrede.
7) Geliebte Schatten.
8) Vgl. Stieglitz, Die Sage vom Dr. Faust. Raumers hist. Taschenb. V, 161.

und als achter Mephistopheles, in beiden schlummert Faust nach der Verschreibung; endlich erscheint auch bei Müller der Nachtwächter, in welcher Gestalt Kasperle am Schlusse des Puppentheaters auftritt. Dagegen kommt von den Stücken des Volksbuches keines in den gedruckten Theilen von Müllers Faust vor.

Das Puppenspiel, das Müller kannte, muß nahe Verwandtschaft gehabt haben mit dem allegorischen Drama in fünf Aufzügen Johann Faust, gedruckt 1775 in München [1]. Hier sind wie bei Müller Fausts Eltern handelnde Personen. Fausts Sohn von der Geliebten Helena, welcher in der metrischen Faustbearbeitung Müllers und wohl schon in der prosaischen eine große Rolle spielt, findet sich nach altem Vorgange ebenda. Auch die Einführung verschiedener Stände in Karrikaturen ist beiden Dramen eigen. — Wenn Müller der englischen Sprache mächtig gewesen wäre, würde man die Kenntniß des Marloweschen Fausts annehmen können. Der warnende Alte Marlowes, der Faust einmal Sohn nennt, entspricht der Auffassung von Fausts Vater bei Müller. Weiterhin zeichnet Müller wie Marlowe Mephistopheles als mitfühlenden Geist, der seine Verdammung schwer empfindet. Zu solcher Charakteristik kann jedoch Klopstocks Abadonna im Messias Vorbild gewesen sein.

Die Situation aus Fausts Leben, vor dem 1. Theile von Fausts Leben veröffentlicht, ist kein Vorspiel. Sie gehört nach Müllers Angabe [2] in den zweiten Theil der auf fünf Akte angelegten prosaischen Dichtung. Die Erzählung des Inhaltes muß demnach mit dem später Erschienenen beginnen.

In der 1. Scene, einer Besprechung der höllischen Fürsten, klagt Lucifer über die Kraftlosigkeit der Menschen, derenthalben außer sich vor Wuth er der Welt den Rücken zu kehren beschließt. Da weist Mephistopheles auf Faust hin als auf einen Kraftmenschen. Sein Versprechen, diesen für die Hölle anzuwerben, vermag den Höllenfürsten zur Fortsetzung des Regiments. Nach dem Prolog beginnt die Tragödie. 1. Scene: Faust, tief verschuldet durch fremde Schlechtigkeit, wird von

1) Engel, Puppenkom. I, Einleitg. 34. Leider kenne ich nur den a. a. O. gedruckten Theaterzettel. Vielleicht kann als Stütze meiner Ansicht gelten, daß der Recensent der Berl. Litt. u. Theat. Ztg. 1779, 237 durch Müllers Faust an einen zu München gelesenen erinnert wird.

2) Vorr. z. 1. Aufl. 11.

den jüdischen Gläubigern derer, für welche er vertrauensvoll Bürgschaft geleistet hatte, verfolgt. Er selbst ist noch ahnungslos, daß er das Opfer einer Schurkerei wurde; sein Monolog — 2. Scene — jammert nur über seine eingeschränkte Kraft des Vollbringens; daß er eingeengt sei, er, aus dem doch ein Löwe von Unersättlichkeit brüllt, der den Gott in seinen Adern flammen fühlt. Zu diesem seelischen Leid kommt die äußere Noth. Wagner theilt seinem Freunde die Bedrängniß mit, die doppelt peinlich für Faust ist, weil er mit dem verlorenen Gelde seinen armen Verwandten Unterstützung versprochen hat. Die Schwierigkeit der Lage steigert sich. Faust, der an Wissen über seine Zeitgenossen hinausragt, wird von Gelehrsamkeitskrämern angefochten. Davon gibt die 3. Scene Kunde. Ein Magister als Karrikatur des wissenschaftlichen Mißstandes, mit Beihelfern von Gebrechen, strebt, Faust zu vernichten. Vergeblich tritt ein Verehrer zu Fausts Gunsten ein in einem Gespräche mit dem Magister Knellius, wobei dessen hohle Gelehrsamkeit beleuchtet und verspottet wird. In der 4. Scene besprechen Wagner und Eckius ihres Freundes Faust sonderbares Wesen. 5. Scene: Faust entschließt sich im Interesse der Verwandten, sein Glück am Spieltische zu versuchen. Tiefsinnig, nur mit sich beschäftigt nimmt er keinen Antheil an seines Freundes Kölbel Heiterkeit über die gelungene Entführung zweier Mädchen. Müller knüpft hier eine komische Scene an. Der Vater sucht die verschwundenen Töchter. Noch weiter verliert sich der Stoff von der Hauptperson. Der Gottesspürhund Kaufmann, noch zweimal in Müllers Werken, auch in Klingers leidendem Weibe vorkommend, wird mit Fausts Freunden bekannt, nicht ohne daß seine Art verhöhnt wird [1]. In der 6. und 7. Scene wird Fausts Familie eingeführt. Der Vater kommt nach Ingolstadt, den verrufenen Sohn zu retten. Die schlimme Zeitung von dessen Noth beugt den Vater immer mehr nieder. Stets wächst die Bedrängniß: Knellius hat inzwischen die Stadt in Aufregung gebracht, die Polizei fahndet nach Faust — 8. Scene. Dieser wagte in der Spielhölle — 9. Scene — von Verlust zu Verlust, bis er von allen Spielgenossen verlassen allein in dem von Häschern umringten Hause zurückbleibt. Da verspricht eine

1) Ein Theil der Kaufmann betreffenden Scene (II, 121 Faust: Vor einigen Tagen bis 124 ein schwacher Hundsfott) ist abgedruckt D. Mus. 1779, I, 284: Gottesspürhund. Vetter von Johann Peter Kraft. Aus Fausts Leben, dramatisirt von Herrn Müller, dem Maler.

Geisterstimme Reichthum und Ehre, Auszeichnung und Wollust. Und in seiner Noth bittet Faust um den Beistand des Geistes. Auf den Anruf erscheint Mephistopheles als Physiognomiker im Einklang mit Fausts Neigung zu dieser Wissenschaft. Um so leichter wird der Bund geschlossen; zumal die hereinstürmende Polizei und das nachdrängende Volk den Entschluß beschleunigen. Der Geist entführt Faust rettend durch die Luft. So finden die Eintretenden das Zimmer leer, weshalb Fausts Freunde Verantwortung für die scheinbar ungerechte Verfolgung fordern. Dieser Mißerfolg der Feinde Fausts macht den Magister Knellius zum Zielpunkt der gereizten Studentenschaft; ihren Angriff auf ihn stellt die folgende Scene dar. Den Schluß derselben macht ein Gespräch zwischen den Freunden Fausts aus, woran er weiterhin selbst Theil nimmt und dabei seine himmelanstrebenden Gedanken offenbart. 11. Scene: Die getäuschten Juden entwickeln einen neuen Plan, ihr verlorenes Geld wieder zu erhalten. Die 13. Scene führt Faust mit seinem Vater zusammen; dieser, — 12. Scene — durch einen Traum an das drohende Verderben seines Sohnes gemahnt, warnt mit solcher Kraft, daß ihm Faust schwört, er wolle sein „lieber Sohn" bleiben. Da treten die teuflischen Gewalten dazwischen; sofort bereut Faust das dem Vater gegebene Versprechen, weil es ihn um die ersehnte Zukunftsgröße bringt. Diese Regung des Wissensdurstes und der Entschluß, sich von allem in der Welt loszureißen, bestärkt die Nähe der Mitternachtsstunde und damit die Erinnerung an den Vorsatz, sich dem Teufel zu verschreiben. Faust lenkt seine Schritte zum Kreuzweg. Zwischenscenen: Kölbel bringt seinem Gretchen eine Serenade. Wagner in wachsender Besorgniß für Faust folgt den Schritten des Freundes. Die 15. Scene bildet die Beschwörung der Teufel durch Faust. Sieben Geister bieten ihre Fähigkeiten an, endlich Mephistopheles. Bei dessen Erscheinen sinkt Faust in Schlummer, und vor dem Schlafenden monologisiert Mephistopheles über sein eigenes Elend und den traurigen Zwang, Faust vernichten zu müssen. Damit schließt der erste Akt.

Die Situation aus Fausts Leben beginnt wiederum mit einer Höllenscene. Mephistopheles, erhaben über das gemeine Streben der Teufel, verdammt die schlechten Thaten, deren sie sich rühmen. Zwölf Jahre, die Hälfte der Zeit, auf die Fausts Pakt lautet, sind verflossen. Mephistopheles muß nach dem Vertrage Faust jetzt erinnern an den Abfluß dieser

Zeit, weil Faust hier noch zurücktreten kann. Faust lebt am Madrider Hofe. Sein Diener Fritzel, der Hanswurst, warnt ihn umsonst vor dem Teufel. Wegen seiner Künste am Hofe sehr gefeiert, empfängt er eben von der Hand der geliebten Prinzessin den Ehrentrunk aus goldenem Becher, er fühlt sich dem Königsthrone nahe — da tritt Mephistopheles dazwischen mit der Verkündigung der zwölften Stunde. Faust will sich frei machen, indem er sich am Ziele seines Ehrgeizes wähnt; aber Mephistopheles' Drohung, er würde sofort als Bettler in Mitten der Hofgesellschaft stehen, hält ihn in Fesseln. Damit ist Fausts Vertrag für weitere zwölf Jahre gültig, und seine Seele der Hölle verfallen. — So weit die Situation. Sie setzt voraus, daß die erste Hälfte des zweiten Theils die Punkte des Vertrags zwischen Faust und der Hölle brachte und dessen Künste am Madrider Hofe zeigte.

Diese Scene am Hofe war früher anders geplant. Das B. M. enthält einen längeren Entwurf, worin Faust ebenfalls in Madrid geehrt erscheint. Aber es knüpft sich daran nicht die Katastrophe mit Mephistopheles, sondern die Fortsetzung der Weltfahrten. Faust sieht auf dem Armbande der Prinzessin ein wunderbar schönes Frauenbild, das der Prinzessin Magellone. Der Anblick bestimmt ihn, am englischen Hofe unter den Bewerbern um Magellones Hand aufzutreten. Sofort wird diese von Liebe zu dem prächtigen Fürsten erfaßt. Damit enden die erhaltenen Fragmente. Müller verknüpfte auf diese Weise mit der Faustsage die Geschichte des Volksbuches Magellone[1]). Die Einleitung der Scene entnahm Müller dem Roman Zieglers, Die asiatische Banise, welchem seine Dichtungen ja öfters nahe stehen. Dort verliebt sich der Held in das Bild einer Prinzessin, das er auf einem Armbande ihrer Freundin sieht, und beschließt, die Porträtierte aufzusuchen. Das Bruchstück enthält wie der Roman die Aeußerung, daß der Betrachter für unmöglich hält, daß das Bild die Züge einer Sterblichen wiedergäbe.

Ferner liegt im B. M. ein Entwurf zur Einführung Kaufmanns vor, der von dem Drucke wesentlich abweicht; während hier Fausts Freunde den Gottesspürhund verspotten, wehrt sich dort Faust selbst gegen die Anmaßung des Prahlers.

Noch zwei weitere Fragmente des B. M. hat Weinhold als zum

1) Vgl. besonders Simrock, Volksbücher I, 74.

prosaischen Faust gehörige Scenen herausgegeben. Eine Episode, Fausts Spazierfahrt, gegen Merck gerichtet, die andere zur Verherrlichung Kaufmanns und Lavaters. Es leuchtet ein, daß diese begeisterte Feier des Kraftapostels nicht neben den berührten Scenen gegen eben denselben Platz finden konnten. Ihre Abfassungszeit muß auch vor die des ersten Theils von Fausts Leben fallen und ist um die Jahreswende 1776/77 festzusetzen, zu welcher Zeit der persönlichen Berührung mit Kaufmann allein Müller denselben hochschätzte, während schon August 1777 das Verhältniß erloschen ist. Das Fragment, in welchem der auf seinem oft gerühmten Schimmel[1]) reisende Gottesspürhund als hilfreicher Philanthrop erscheint, wird von Weinhold mit Recht der Scenenreihe von Fausts Spazierfahrt einverleibt.

Doch gehört diese nicht zu Fausts Leben, obwohl wie in beiden gedruckten Faustheilen eine Scene aus der Hölle wenigstens erzählungsweise den Eingang bildet. H. L. Wagner fragt am 22. Oktober 1776 brieflich Müller: „Was macht die Farce?“ und erwähnt sofort darnach, daß sein Prometheus Claudius noch im Kopfe stäcke. Und derselbe schreibt am 9. Februar 1777 an Müller: „Fausts Spazierfahrt erwarte ich versprochener Maßen.“ Wer das Fragment Müllers liest, findet sofort sich an die Farce Götter, Helden und Wieland, weniger an Prometheus, Deukalion und seine Recensenten erinnert. Fausts Spazierfahrt muß als selbständige Farce gefaßt werden, wie auch H. Grimm gethan hat[2]). Jene Frage Wagners ist mit der zweiten Briefstelle zusammenzuhalten. Faust in eine solche Satire auf die Zeit einzuflechten, war nicht seltsam; hatte doch Müller in Fausts Leben genug satirische Züge eingemischt, ist doch Lenz' Farce Die Höllenrichter, worin Faust auftritt, das Fragment einer Satire, ist doch auch Klingers Faust wesentlich satirisch, ganz abgesehen von Goethes Ausfällen in seiner Dichtung. Aber so ungescheut Müller allgemeine Satire in seinen Faust einführt, so erlaubt er sich doch nur verdeckt persönlich Angriffe wie auf den Gottesspürhund. Unmöglich konnten im gedruckten Faust Scenen Platz finden, in welchen lebende Personen beim wahren Namen genannt wurden, wie dies mit Merck, Wieland, Schlosser, Lavater, Pfenninger, Häfeli, Kaufmann in Fausts

1) II, 66; 125. H. I², 186. Düntzer, Raumers histor. Taschenb. 1859. 157.
2) Spenersche Ztg. 1872. No. 208.

Spazierfahrt geschieht. Diese Farce ist hervorgerufen durch die Müller ärgerliche Kritik seiner Situation aus Fausts Leben, welche Merck im teutschen Merkur[1]) veröffentlichte, und der Wieland eine scharfe Note beifügte. Faust hiebei ins Spiel zu ziehen gab außer der augenblicklichen Beschäftigung Müllers mit diesem Manne ein Zweifaches Veranlassung; einmal daß Müller eben Angriffe auf seinen Faust abwehrt, und dann Mercks bei den Freunden bekannte Mephistophelische Natur. So läßt Müller in der That Fausts teuflischen Begleiter mit Mercks Zügen, besonders mit dessen auffallender Nase erscheinen[2]). Die Farce, welche 1776/77 entstand, und worin ebenso wie in dem erwähnten Fragmente Kaufmann gepriesen wird, ist mit Geschick gemacht. Der vorangestellte Streit der Höllenfürsten ist als Streit der Dichter um den Vorrang zu verstehen, was Müller selbst andeutet. Nach dieser etwas langen Einleitung besucht Faust Merck in Darmstadt und belauscht ein Gespräch des Kritikers mit zwei Freunden[3]), welches schließlich auf Müllers Faustsituation hinausgeht. Damit bricht das Fragment ab. Das Ganze ist eine Rache des Dichters voll kecken Humors, nur daß Müller hier wie oft zu geschwätzig ist, um das Lebhafte der Satire nicht in etwas zu stören.

Ein Versuch der Charakteristik der Personen in Müllers Faust fällt aus dem Grunde kläglich aus, weil die Entwicklung der Figuren nicht bis zum Ende verfolgt werden kann. Doch soll er angestellt werden.

Müllers Faust ist wesentlich Repräsentant der Sturm- und Drangperiode. Dies leuchtete schon aus der angeführten Stelle der Vorrede hervor. Kraft ist sein Streben; die Erhebung seines Selbst bis zum göttlichen Vermögen sein Ziel. Leidenschaftlich, maßlos sucht er die Grenzen seiner Natur zu überschreiten. Und dies auf geistigem wie materiellem Gebiete. Nach Geschicklichkeit, Geisteskraft, Ehre, Ruhm, Wissen, Gewalt zu jeglichem Vollbringen, Reichthum, nach allem jagt er, um den Gott dieser Welt zu spielen, der erste, oberste der Menschen zu sein. Aber nicht diese Bestrebungen zunächst führen Faust zum Bunde mit Mephistopheles. Ihm droht die Schuldhaft. In dieser Bedrängniß

1) 1776, III, 81. 2) Goethe WW. XXVI, 171.

3) Sollte der eine Lenz, der andere, welcher die intime Freundschaft mit Goethe ablehnt, Röderer sein?

verspricht der Teufel, was noth thut: die Güter der Welt. Erst nach dem Hinweis auf diese läßt der Geist auch die Erfüllung der Neigungen Fausts durchblicken: er zeigt Freuden der Welt, Ehre und Ruhm in Wissenschaft und Kunst. Solche Versprechungen, also überwiegend Aeußerlichkeiten, fesseln Faust. Sein Streben richtet sich einzig auf äußere Stellung; fast nur im ersten Monologe hat er die geistige Natur der Sage bewahrt. Selbst das Ideale der Sturm- und Drangperiode tritt nur anfangs kurz hervor; dann nichts als das Lechzen nach Besitz, nach Genuß. Und schlägt auch Faust zuerst bewußt den Höllenweg ein, will er gleich „der Columbus der Hölle" werden: wie wird er gewonnen? schlafend, von Träumen erfüllt. So ist er ein Opfer, sein Anschluß an die Hölle keine freie Wahl. Als Faust sich der Sklavendienste des Mephistopheles bedient, auch da noch ist er kein Verbrecher. Er will nicht täuschen, nicht mit falschen Mitteln sein Ziel erreichen; mit seiner eigenen, nicht verschönerten Gestalt sucht er Magellone zu gewinnen. Darum kostet seine Leitung dem Mephistopheles schwere Jahre. Und doch als ihm nach zwölf Jahren der Rücktritt frei steht, und er guten Regungen zugänglich ist, was hält ihn in den Armen der Hölle? äußere Ehre; nur Mephistopheles' Drohung, er würde ein Bettler vor der geliebten Prinzessin stehen.

Fragt man wie Müller seinen Faust so sehr aller geistigen Größe entkleiden konnte, so ist die Antwort: Müller ist selbst der Faust, und auch seine Natur erfüllte kein weitsehender und reifer Geist. Auch er strebte nur nach äußerlicher Ehre, nach Genuß und Reichthum [1]), wie ihn das die Umgebung, das kleine Hofleben lehrte. Wie sehr Müllers Wesen in Faust verkörpert ist, geht daraus hervor, daß Faust die Neigung zur Physiognomik hat, welche Müller durch den Umgang mit dem Kraftapostel gewonnen hatte. Zugleich wird ausgesprochen, was Müller-Faust vom vollen Anschluß an Lavaters Lehre abhielt: diese Wissenschaft predige die Prädestination und arbeite der Willensfreiheit entgegen. Uneingeschränkte Willenskraft aber ist Ideal der Zeit. Auch eine Lage wie Fausts Verschuldung, die seine Familie bedrückt, ist Müllers Leben nicht fremd.

1) Vgl. das Fragment zu „Kreuznach" im B. M.: „Die Ehrbegierde faßt mich unter die arme — ich Kann nicht entsagen mehr gewißen Kleinigkeiten — verlohren hat mein Herz seiner reinigkeit — und wälze ich mich leichtsinniger fort und laß mich hinreißen von jugendlicher Thorheit."

Zeigt doch Müllers Referat über seine Bestehlung, daß er materiell schlecht stand, und klagte doch seine Mutter, daß ihr Aeltester die Familie nicht unterstützt habe. Faust steht tiefer als Müller, aber im Dichter liegen die Grundzüge von Fausts Wesen im Keime. Ideales Streben enthüllt sich als Genußsucht. Auch der Aufwand von Kraft ist, wie die Leipziger Litteraturzeitung [1]) richtig bemerkt, nur ein scheinbarer. Faust entbehrt des individuellen Lebens und ebenso die Teufel, weshalb der Einfluß des gegenseitigen Verhältnisses nachdrucklos bleibt.

Die Teufelswelt hat Müller fast mit größerer Vorliebe behandelt als die Faustgestalt. In ihrer Ausmalung konnte er seinem derben Geschmacke und grotesker Kraft genüge thun. Sie bildete auch wiederholt den Vorwurf zu Gemälden. Die Titanenwelt zog ihn stets an, so auch die höllischen Geister. Indem er ihre Einwirkung auf die Erde bestimmt, ergibt sich Gelegenheit zu Satiren auf die Zustände der Zeit. Die einzelnen Geister vertreten die Berufsarten. Der Höllenfürst selbst mag als Angriff der revolutionären Zeit auf die launenhaften Herrscher gelten. Berlicki — Name aus Perlicke — ist das Zerrbild der Aerzte. Mogol tadelt der Richter Bestechlichkeit, ein Vorwurf, den Müller gleichfalls auf Grund der pfälzischen Zustände der Polizei macht. Cacal geiselt die Unsittlichkeit der Zeit, wie sie durch die Mätressenwirthschaft sich ausgebildet hatte. Alles Satiren, die auch in der Idylle Das Nußkernen hervortreten. Ferner werden die Künste besprochen. Atoti, der Litteraturteufel, berichtet über sein Gebiet, und nicht weniger scharf im Tadel Babillo, der Malerteufel, über die ihm zugehörigen Seelen. Ueber allen Teufeln steht Mephistopheles, das Höllengenie. Er kritisiert das allgemeine Zeitbild, wie es sich die Stürmer und Dränger ausmalten. Des Matten und Schwachen findet er die Menge, des Starken, Festen soso, des Herrlichen, Großen wenig. Nur einen einzigen festen, ausgebackenen Kerl kennt er: Faust. Mit Hilfe seiner Geister umstellt er ihn; mehr als sie zu bieten vermögen, mehr als Schnelligkeit, Sünde, Reichthum, Wollust, Verderben, Wunscherfüllung, eine neue Welt, mehr als das kann Mephistopheles aufwenden, Faust zu gewinnen. Des Träumenden Seele zieht er an sich. Aber es zeichnet ihn nicht nur die Kraft aus vor den andern Teufeln, er hat einen sittlichen Gehalt. Er verdammt ihr

1) 1812. No. 136.

niederes Treiben, weiß nur nach großen Seelen zu fahnden, nur nach königlichen Geistern, die entweder Seraph oder Teufel werden. Mephistopheles fühlt der Menschen Größe, empfindet ihre Fähigkeit zum Glück, geradeso wie ihn sein Fall schmerzt. Sich beklagt er und jene, daß er sie ins Verderben ziehen müsse: kurz ein fühlender Teufel, dessen Pein verschlossene Liebe ist; eine Gestalt, die nur zur widerwärtigen Freude, nicht aus eigenem Wunsche vernichtet. So hat Mephistopheles ein ganz anderes Gepräge als der Goethesche. Zu Faust steht er im Sklavenverhältniß; die Launen seines Herrn machen ihm böse Zeit. Aber er muß ausdauern nach dem Vertrag. Begehren, Wollen und Empfinden des von Ehrsucht und wahnwitziger Liebe trunkenen Faust nimmt er in Sold und gewinnt ihn endgültig.

In ähnlicher Weise wie Berlicki eine Satire auf die Aerzte ist, wird Knellius, der Magister, als Hohn auf den Gelehrtenstand vorgeführt. Die Gelehrsamkeit der Zeit wird nicht weniger verspottet als das Bardenthum und das Philanthropinwesen. Knellius ist oberflächlich, unwissend und großsprecherisch. In seiner Stube sieht es „gelehrt d. h. schweinisch“ aus. Doch hat er feinen Modeton[1]. Man sucht bei dieser Figur gerne eine persönliche Persiflage, und der Umstand, daß der Name in der späteren Faustbearbeitung Müllers Knollius lautet, scheint auf eine solche zu führen. Bekannt ist der Mitarbeiter an den acta acad. Theod.-Palat. Georg Christian Krollius[2], seit 1767 Rektor in Zweibrücken; sollte die geringe Namensverschiedenheit nicht diesen als Vorbild annehmen lassen? Müller verwerthet ja seine Umgebung. Wird doch auch Kaufmann vorgeführt, werden Zeitbilder eingeflochten, ja ein Ereigniß wie die 1776 vorgefallene Nachtmahlvergiftung in Zürich[3] erwähnt.

Sehr breit sind Fausts Freunde eingeführt. Doch läßt sich bei ihnen eben so wenig absehen, welche Stellung und Verwerthung sie im Drama finden sollten als bei Fausts Familie, aus der nur der warnende Vater wirksam hervortritt. Die Freunde scheinen in Liebesverhältnissen auch als selbständige dramatische Figuren im Verlaufe aufzutreten. Das

1) Er bietet Chokolade an, das Getränk der Vornehmen. Vgl. Goethe, Clavigo; Lenz, Der neue Menoza; Klinger, Das leidende Weib.

2) Vgl. Lamey, Memoria Crollii. Bipont. 1790. Nicol. Götz' Einladung aufs Land an Rekt. und Prof. Krollius, verm. Gedd. ed. Ramler, I. 53.

3) Vgl. T. Merk. 1777. I, 264.

ehrliche Minchen und Wagner, beide mit Fausts Familie näher verknüpft; Kölbel und Gretchen — der Name wohl von der Nachtwächtersfrau im Puppenspiel —; Eckius, der Repräsentant des Renommisten, und Gretchens Schwester bilden Liebespaare. Weitere Freunde sind Panzer und Herz. Wäre aus Müllers Zweibrückner oder Mannheimer Umgang mehr Charakteristisches bekannt, so würde man vielleicht hier die Vorbilder finden.

Die wichtige Person Wagners ist als äußerst weiches Gegenbild Fausts gedacht. Im Gegensatze zu Faust, dem die Welt alles werden könnte, findet er nichts unter der Sonne, woran seine Liebe ganz haften kann. Nicht wissenschaftlicher Beistand Fausts ist Wagner, nur der fürsorgende Freund. Allzeit bekümmert um ihn, achtend auf jedes seiner Worte, auf jeden Blick, folgt er Fausts düstern Wegen, um ihn zu retten. So stimmen seine Wünsche mit denen des warnenden Vaters zusammen.

Von den drei Ständen, die Müller außerdem charakteristisch einführen will, begegnen zuerst die Juden. Ihre Figur war auf der Bühne beliebt[1]. Schon daß sie als Titelvignette erscheinen, beweist, daß der Dichter auf sie Werth legte. In der That sind ihre Figuren in den gedruckten Partien weitaus am besten, genauesten gezeichnet[2]. Im Judendeutsch verräth Müller Geschick und Kenntniß. In einer selbständigen Scene oder im Lustspiel würden diese Figuren entschieden Glück machen, in der Fausttragödie stören sie.. Es war übrigens eine Neigung der Zeit, Jargon niederzuschreiben; so verfaßt Goethe die erst später veröffentlichte Judenpredigt und auch in Lenz' Soldaten spricht der Jude seinen Dialekt, freilich nicht mit der Meisterschaft wie die Müllerschen.

Noch weniger erfreulich ist die übertrieben rohe Studentenscene. Man weiß nicht einmal, ob Müller dieses Auftreten voll Abscheulichkeiten als Karrikatur gezeichnet hat, weil die Studenten doch zu Fausts Gunsten gegen Knellius eintreten. Wie viel weniger roh erscheint der Student in

---

1) E. Schmidt, H. L. W. 20.

2) Brentano V, 430 im Philister rc. über die Faustdichter „Den Maler Müller auszunehmen, der, wenngleich Teufelsmüller genannt, doch nur am Faust einige der herrlichsten Juden erdichtet hat, und so hat er mit Bankozetteln al pari stehend seine Schuld abgetragen.“

Lenz' Hofmeister! Gerade auf diese Scene mag am besten Fr. Schlegels Wort [1]) passen, Müllers Faust sei Handwerksburschenpoesie.

Als Vertreter der Polizei treten die bestechlichen, furchtsamen Strick und Fang auf; ihre Namen verrathen nach dem Gebrauch der Komödie ihren Beruf. Sie sind komische Figuren wie in Shakespeares Viel Lärm um Nichts und H. L. Wagners Kindermörderin.

Es ist nicht zu verkennen, die Einführung solcher Scenen dient Müller nur dazu, ein volles Zeitbild zu geben. Hiebei genügt ihm nicht ein einzelner Vertreter, sondern er läßt ganze Scenen zur Charakteristik abspielen, welche für das Drama gar kein Interesse haben, dessen Fortschritt hemmen, den Zusammenhang zerreißen. Müller bringt alles, was er auf dem Herzen hat, ungeläutert vor. Ja er scheint nach einer Aeußerung Lessing gegenüber [2]) einen streng dramatischen Aufbau überhaupt nicht geplant zu haben. Es paßt besser zum Entwurfe eines Romans, wie Klinger die Faustsage gestaltet, wenn Müller sagt, er „beachte den Gegenstand (Faust) bloß als glückliche Veranlassung, durch Anreihung von Scenen, bei denen das Natürliche sich mit dem Uebernatürlichen homogen durchkreuzend, der Phantasie einen größeren Spielraum eröffne und günstige Gelegenheit hiebei reiche, bei den leidenschaftlichen Bewegungen und Explosionen sichre Blicke sowohl nach den Höhen als auch nach den Tiefen der menschlichen Natur zu werfen".

Und wirklich läßt sich Müller Freiheit und Spielraum genug. Er reiht die Scenen mehr an, als daß er sie verbindet. So leidet das Ganze, so lebhaft einzelne Partien sind, an schleppender Breite. Dazu weiß keine Person, am wenigsten Faust selbst, ein Ende beim Sprechen zu finden. Oft gibt eine Schilderung die Charakteristik des Sprechers statt eine Handlung. Daß der erste Theil von Fausts Leben untragisch werden mußte, lag schon in der Auffassung Fausts begründet. Er ist ohne Fehl verschuldet, ohne bewußte Hingabe dem Teufel verschrieben. Die Entwicklung des Haupthelden liegt mehr außerhalb seiner Natur, als daß sie in ihr begründet ist; und so wird das Wesen der selbstischen Faustfigur verwischt. Die Situation dagegen ist durchaus dramatisch. Hier gibt Fausts Entschluß den Entscheid, hier ist die Aktion auf eine

1) D. Mus. 1813. IV, 251.
2) Frkf. Conv. Bl. 1849. No. 56.

Spitze gestellt. Nicht umsonst bekennt sich Müller gerade in der Widmung der Situation als Anbeter Shakespeares, dessen Einfluß hier deutlich ist[1].

Wie Fortgang und Schluß dieser Dichtung sein sollte, läßt sich nicht bestimmen. Immerhin ist anzunehmen, daß Faust zum Untergange geführt wird. Einigen, aber nur geringen Aufschluß über den Verfolg des Dramas gibt Müllers Bericht[2]) von seiner Rücksprache mit Lessing über Faust. Dieser habe gemeint, Müller würde bei der Situation stehen bleiben und Faust durch Reue und Buße, die Parabel vom verlorenen Sohne paraphrasierend, zu seiner Rettung zurückführen; denn nach einer solchen Warnung lasse es sich nicht wohl denken, wie Faust auf solcher Bahn weiter fortschreiten wolle. Müller eröffnete ihm darauf den Gang im ganzen, wie er in seiner Idee solchen entworfen, besonders wie er sich den Ausgang gedacht. Lessing lächelte beifällig; recht brav sagte er beim Ende, indem er hiebei Müller auf die Schulter klopfte: „sie haben den Eimer recht bei der Handhabe gefaßt, die einzige Weise dies, wie man diesem gehaltreichen, doch fürchterlich-drolligem Ding einen schicklichen Schweif angewinnen, und aus seinem Zeitalter in das unsrige bequem übertragen mag. Mich freuet es, fuhr er fort, daß sie den Gegenstand populär mehr mit Ironie als ernstlich behandeln; wer heut zu Tage, wo die Teufel schon soviel von ihrem Credit eingebüßet, diesen Stoff für eine Vorstellung nach Wahrscheinlichkeit auffassen wollte, um wie Dante in seiner göttlichen Komödie oder Klopstock in seiner Messiade, ernstliche Ueberzeugung und Glauben an die Sache selbst zu erwecken, würde immer einen Mißgriff wagen und seinen Zweck verfehlen.“ Müller versicherte Lessing, daß dies nie seine Absicht gewesen[3]. — Das ist alles, was über den Fortgang des Dramas bekannt ist.

---

1) Man beachte auch Einzelheiten, z. B. daß der König unter Trompetenschall auftritt II, 181. Fausts Worte II, 177: „Einem jungfräulichen Todten-Kopf, zwey Knochen im Rachen und einem Dutzend kalter Moralen auf einem Credenzteller“ beziehen sich wohl auf die Kirchhofscene im Hamlet, welche auch Leisewitz benützt. (E. Schmidt, H. L. W. 3. G. Kutschera v. Aichbergen, J. A. Leisewitz 92 Note 2.)

2) Frkf. Conv. Bl. 1849. No. 56.

3) Die Ausdrücke klingen gar nicht, als ob sie aus Lessings Munde kämen. Z. Thl. ist der Verdacht berechtigt, Müller habe Lessings Ironie für baare Münze genommen.

Der Tendenz des Stückes entspricht die Sprache: wie das Drama gegen alles Konventionelle sich wendet, wie im Drama das Streben nach Natürlichkeit zur Rohheit führt, kurz wie hier Sturm und Drang [1]) die Losung ist, so auch in der Sprache [2]). Nicht nur daß in der Judenscene das Idiom völlig herrscht, auch sonst finden sich sprachliche Provinzialismen; wie „geplöst, Lechheit, Schrapper, vermatscht“ u. s. w. Kraftausdrücke der derbsten Art häufen sich, ganz abgesehen von dem nicht weniger bei Goethe als bei Müller beliebten „Kerl“: „Bengel, Flegel, Schuft, Lümmel, Hundsfott; Lausdintenfaß; schmeißen, saufen, hautsatt; daß du Hund glühend wirst,“ u. s. f. Fremdwörter, deren Gebrauch dem Rheinländer üblicher ist als den Rechtsrheinischen, begegnen fast auf jeder Seite. Derb wie die Wörter ist der Satz; kurz und kräftig, nicht ausgebaut. Die Wortfolge im Satze wird verschoben. Inversionen, Verdopplungen der Worte sind häufig; das Subjekt oder ein allgemeines Prädikat wird gerne unterdrückt. Der Satz wird durch den Gedankenstrich zahllos oft abgerissen; ein Zeichen, daß die Sprache der Kraft des Gedankens nicht genügen kann. Alles ist ein Stottern wilder, schrankenloser Leidenschaft, wobei das Erhabene sich allerwege mit dem Burlesken berührt. Ein Beispiel für die Folge kurzer Sätze: „Warum zag ich denn? Weg! Ein andermal mehr darüber. Für jetzt, was gleich zu thun! Hin ist hin; und ich habe auch schon den Quark von Verlust vergessen. Vielleicht wollt es das Schicksal so“ — ꝛc. Selbst zarte Stimmungen läßt die Sprache nicht zum vollen Ausdruck kommen, kurz sie ist ein rohes Toben, welches nirgends mit Ruhe und Freude Halt machen läßt. Die Berliner Litteratur- und Theaterzeitung [3]) nennt das Streben des ganzen Stückes mit Fug und Recht „das immer neu, groß, kraftvoll, erhaben sein Wollende“. Gerade die Uebertreibung schadet dem Bemühen, das an und für sich eine unpassende Sucht genannt werden muß.

Höchst interessant muß natürlich der Blick auf die Aufnahme dieses

1) II, 20.

2) Vgl. Geschichte eines Genies. Leipzig 1780. 225 f. Syrup hat ein Drama verfaßt: „Auch die Sprache, in der das Stück geschrieben war, war sehr lesenswerth, denn die Personen redeten alle zusammen mystischer als Fausts — oder vielmehr Mahler Müllers Teufel — denn unter den mag wohl ein beträchtlicher Unterschied seyn.“

3) 1779, 237.

ersten Faust sein [1]). Was Lessing über das Verhältniß des teuflischen Fauststoffes zur Zeit sagte, betont auch Schubart, der zugleich vor der möglichen schlimmen Wirkung warnt [2]). Seine Befürchtung, das Vaterland möchte, wenn es an Faust Geschmack finde, „bald wieder so voll Teufel, Besessenen, Schwärmern, Teufelsbannern und dergl. Geschmeißes werden, daß wir anstatt mit einem alsdann mit unzähligen Gaßnern [3]) zu kämpfen“ hätten, war freilich unbegründet, weil eben Müller seinen Faust nicht als Besessenen zeichnete. Er überschätzt Müllers Auffassung der Faustsage, indem er alles in die Dichtung hinein liest, wozu nur immer ein kleiner Anhalt sich bot. So muß auch sein überschwängliches Lob der Situation aus Fausts Leben eingeschränkt werden, wenn diese auch mehr Anerkennung verdient, als ihr Merck zu Theil werden läßt, welcher meint [4]): „Die Kritik hat deswegen daran verloren, weil Faust wirklich noch nicht entstanden ist und vielleicht noch lange Zeit verlangt, ehe die Figuren mit Haut und Haar aus dem Hirne des Verfassers hervorgehen.“ Auch Merck richtet seinen Angriff auf die Stoffwahl: „Nehmen die Poeten den Stoff aus dunkeln Träumen poetischer Begierde und nicht aus dem Markte des Lebens auf, wer soll ihre Figuren wieder erkennen und sagen: das ist Fleisch von meinem Fleisch und Bein von meinem Bein!“ Mercks Tadel über die Ausführung billigt Wieland völlig, er fügt der Recension eine Note bei, „um die Bürschgen, die mit Shakesspears Geist so gemein thun, an ihr Nichts zu erinnern“ [5]). Diese Kritik, wie erwähnt, gab Veranlassung zu Müllers Farce Fausts Spazierfahrt.

Nicht weniger hart äußert sich über die Situation der Referent der allgemeinen deutschen Bibliothek [6]), vermuthlich Biester, der ebenda den ersten Theil von Fausts Leben recensiert [7]), ebenso scharf, doch

---

1) Nach Goedeke Grdr. I, 918 wurde Müllers Faust in der Karlsschule gelesen. Weder Wagner, Gesch. d. hohen Karlsschule, noch Klaiber, Unterricht in der hohen Karlsschule, Progr. Stuttgart 1873 bieten die Quelle. H. Prof. Klaiber bestätigte in gefälliger Mittheilung, daß ihm aus dem durchforschten Material kein Beleg erinnerlich sei. 2) T. Chron. 1776. 253.

3) Berühmter Wunderdoktor und Teufelsbanner. † 1779.

4) T. Merk. 1776. III, 81.

5) Wagner, Briefe v. u. a. Merck. 72.

6) Anhang zum Band 25—36. II, 741.

7) Allg. d. Bibl. L, 190.

gerechter. Er hat Grund zu sagen, es könne nichts holprichter, eckiger und unebener sein, als diese mit vielem Selbstgefallen dargestellten Dinge; das Dramatische sei vollends elend. Daneben anerkennt er manches Gute, z. B. zieht ihn die Figur von Fausts Vater an; auch das Kostüm der Judenscene lobt er als vorzüglich getroffen. Er erkennt die vielen satirischen Ausfälle sowie auch, daß Müller die alten Puppenspiele zum Muster nahm. Kurz sein Urtheil durchschaut die Dichtung in allen schwachen und gelungenen Theilen mit klarem Auge.

Milder, doch mit demselben Hauptresultate äußert sich eine Kritik in der Berliner Litteratur- und Theaterzeitung [1]. Sie ist werthvoll, weil sie ausführlich die Zugehörigkeit des Faust zur Sturm- und Drangperiode hervorhebt und deren Vorzüge und Fehler mit richtigem Urtheil allgemein und im Hinweis auf Müllers Dichtung betont. Dem Recensenten scheint Müller nicht die interessante Seite Fausts vorgekehrt zu haben, indem er seinen Helden über sich hinaus begehren lasse; aber trotzdem versichert er seine und des Publikums Spannung auf die Fortsetzung der Dichtung, die er kein Schauspiel nennen kann. Im ganzen rechtet die Recension weniger mit Müller als mit der Zeitneigung, wodurch auf den Dichter ein milderes Licht fällt, als er verdient. Denn seine Schrankenlosigkeit huldigt den schlimmsten Extremen der Zeit. Und Fr. Schlegels Urtheil [2], das Genie Müllers bekunde sich auch hier, nur sei der Ton noch etwas zu studentisch, kann zu Recht bestehen, wenn man beisetzt, daß Müllers Genie auf einem Abweg war.

Die Grenze von Müllers Vermögen tritt nirgends so deutlich hervor wie in dieser Dichtung. Die Faustperson verlangt eben nicht bloß einen phantasievollen Dichter, sie fordert auch einen tiefen und gründlichen Geist. Müller war nur Kraftgenie, und selbst dies erscheint im Faust manchmal erzwungen.

Unvollständig, wie Müllers Faust durch den Druck bekannt ist, einseitig und ungenießbar, wie die Fragmente vorliegen, hat sie wohl kein nachfolgender Dichter bei einer Faustbearbeitung benützt; es müßte denn sein als Warnung vor einem Irrwege. Aber trotz alledem ist zu bedauern, daß Fr. Götz' Erbin, die Besitzerin des vollständigen Faust, diesen engherzig verschlossen hält, ebenso wie auch die zweite Faust-

---

1) 1779. 236. 2) D. Mus. 1813. IV, 251.

bearbeitung Müllers, die metrische. Vielleicht daß das harte Urtheil sich nach dessen Kenntniß mildern könnte. —

Es war für Müller, den Rivalen Goethes, zu verlockend, nachdem dieser den Faust herausgegeben hatte, zu seinen Entwürfen zurückzukehren. Goethes Faust, Müllers Adonisdichtung, die klassische Epoche überhaupt munterte zur metrischen Umdichtung auf. Zur gleichen Zeit, als der 1. Theil von Goethes Faust vollständig erschien, begann Müller nach Götz' Bericht [1]) die Umarbeitung, da er eben durch den Kronprinzen von Bayern in eine gesicherte Lebenslage kam. Bis zum Jahre 1820 waren sieben Aufzüge vollendet; fünf waren in Händen Cottas, der sie Censoren vorlegte, der sechste lag bei Ther. Huber, den siebenten hatte Müller noch in seinem Besitze, der achte sollte im Herbst die letzte Rundung erhalten [2]). Doch dies unterblieb. Noch im Juni 1822 arbeitete Müller am achten Aufzuge [3]), hatte ihn auch Juli noch nicht vollendet. Denn zu dieser Zeit schickte er nur einen Theil des Faust an seinen fürstlichen Gönner durch Seinsheims Vermittelung. Ludwig fand, daß im Faust „reich jugendlich frisch Müllers Phantasie sei, daß wir nicht nur sehen, daß wir fühlen ein Bild der Welt. Schwer, fügt er jedoch bei, sehr (schwer) ist es seinen Erzählungen lebendige Darstellung zu erreichen" [4]).

Erst fünfundzwanzig Jahre nach des Verfassers Tod erschien der erste Theil dieses metrischen Faust im Frankfurter Conversationsblatt [5]). Die Note der Redaktion, das Drama bestehe aus vier Akten, ist dahin zu erklären, daß je zwei Aufzüge einen Akt bildeten, so daß das Mitgetheilte nur die Hälfte des ersten Aktes ausmacht. Noch später erschien autographisch das Gespräch zwischen Faust Vater und Sohn in Götz' Geliebten Schatten. Die metrische Bearbeitung stimmt sprachlich mit der prosaischen überein, soweit nicht stoffliche Differenzen dies unmöglich machen [6]).

---

1) Geliebte Schatten.

2) Frkf. Conv. Bl. 1849. No. 56.

3) Allg. Ztg. 1874. Beil. No. 220.

4) Wagner an Ludwig. No. 301. L. an W. No. 201.

5) 1850. No. 238 ff. Fehlt in Engels Bibliotheca Faustiana.

6) Z. B.

Prosaisch.	Metrisch.
Willkommen Hoffpaßmacher	He! Hoffpaßmacher!
Rüstet eine Weile ein Dutzend Pillen.	Haltet fein bereit ein Dutzend Pilluln.

Bis zur Judenscene hat der metrische Faust gereimte, von da ab ungereimte Verse von fünf, selten vier Hebungen. Das Versmaß ist streng iambisch. Die Sprache matt und kraftlos wie in allen Erzeugnissen des gealterten Dichters. Aber statt daß der Satz zu ruhiger, klassischer Klarheit sich ausbildet, was Müller durch möglichstes Ausmerzen aller Derbheiten und das Vermeiden abgebrochener Konstruktionen anstrebt, wird er ungelenk und überfüllt. Statt des präcisen Ausdruckes, den die gesunkene Geisteskraft nicht fand, und ein falscher Begriff von edler Form unterdrückte, steht ein allgemeines Wort, welches durch Umschreibungen bestimmt werden will.

Auch stofflich nahm Müller Reinigungen vor. Die 1778 zeitgemäße Satire war jetzt veraltet, darum mußte sie fallen; das Satirische sollte überhaupt zurücktreten. Anderes führte Müller neu ein. Eine Zusammenstellung der prosaischen und metrischen Scenen wird die Differenz erkennen lassen.

Die erste Scene des Prologs ist in der metrischen Bearbeitung erweitert, ohne daß irgend ein neuer Gedanke dazutritt. Vizlipuzli heißt ernster Askelaff (Aeskulap). In der zweiten ist Luzifers Rücksprache mit den einzelnen Teufeln gekürzt; dagegen Mephistopheles viel breiter ein-

---

Prosaisch.	Metrisch.
Ob diese Welt noch künftig Ansprüche an unsre Hölle machen darf.	Ob noch die Welt dürfst Anspruch machen an die Höll.
Doktor sprich bei Gelegenheit ein wenig für das Menschenvölkchen; freilich jetzt verlegne Waare.	Sprecht Doktor, doch gelegentlich für das gute Völkchen! Zwar scheue Waare u. s. f.

Ebenso die von Götz mitgetheilte Stelle:

Prosaisch.	Metrisch.
O Vater wie bin ich unglücklich! Ich weiß ja nicht, was ich gethan. Ueber mir schwebt Nacht und Finsterniß und benebelt meine Sinne.	Weh unglücklich bin Vater ich, ganz unbewußt mir, was ich gethan. O über mir schwebt Dunkel und Nacht benebelnd meine Sinne.
Vor einiger Zeit lag ich Nachts so traurig im Bette, dacht eben an dich und deine grausame Veränderung .... Sieh mein Sohn, da kamst du mir im Traume vor, daß ich dich ganz eigentlich erkennen konnte.	Vor einiger Zeit lag traurig ich im Bette des Nachts, gedacht an dich nur eben und an deine schreckliche Veränderung, sieh! Da standest du so gleich mir vor im Traume daß eigentlich ich dich erkennen könnte.

u. s. w. fast durchgehends wörtlich.

geführt: eine günstige Veränderung. Der Auftrag des Mephistopheles an die Teufel, der schon in der Prosabehandlung metrisch war, ist in andere Verse umgegossen. Die Judenscene ist ganz gleich; auch das Idiom beibehalten. Ebenso Fausts Monolog; nur daß dort, wo in Prosa Wagner eintritt, sich der Monolog im Metrischen fortsetzt, indem Faust eine heftige Liebe zu Lenchen bekennt. Dann erst schließt sich die Scene zwischen Faust und Wagner gedehnter an. Darauf der Auftritt zwischen Magister Knollius und Sandel, der dadurch wesentlich verändert ist, daß der früher ganz nebenan stehende Sandel in den Stoff hereingezogen wird. Knollius darf nicht mehr nur als Satire erscheinen, er bekommt Antheil an der Verwicklung, indem er die reiche Erbin Lenchen laut Testament ehelichen, oder, wenn sie, die Faust liebt, sich weigert, in ein Kloster sperren muß. Sandel weist ihn über seine Strenge Lenchen gegenüber zurecht. Mit seinen hinfälligen Freunden wird Knollius verbunden, dadurch daß er sie wegen einer erlittenen Prügelei vertheidigt. Dafür gewinnt er diese zu Fausts Vernichtung. Die Scenen zwischen Eckhart (statt Eckius) und Wagner, Faust und Kalbel (statt Kölbel) — nur daß diese Scene, statt auf dem Marktplatz zu spielen wie im Prosaischen, jetzt „öffentlicher Spaziergang vor dem Thore" überschrieben ist — und endlich zwischen Eckhart, Kalbel, Spürhund und Panzer sind im ganzen gleich. Hiemit schließt der erste Akt der metrischen Bearbeitung und umfaßt sonach ungefähr die Hälfte des prosaischen ersten Theils. Die Situation bildete nach Müllers Angabe den Schluß des sechsten Aufzuges der metrischen Bearbeitung. Man sieht daraus, daß die Anlage etwas verschoben ist; dem prosaischen Entwurfe entsprechend müßte sie im dritten oder vierten Aufzuge des metrischen Faust stehen.

Ueber den Verlauf dieser zweiten Faustbearbeitung berichtet Müller in zwei Briefen [1]), deren Inhalt jedoch den zweiten bis vierten Aufzug gar nicht berührt und nur für den sechsten genügt. Diese dürftigen Ergebnisse sind im Folgenden zusammengestellt.

Im fünften Aufzug ist Faust bei seiner Geliebten Lenchen im Kloster. Dann führt ihn Mephistopheles, um ihn diese innige Liebe vergessen zu machen, an den Hof von Flandern, wo er bei dem ausge-

1) An den Grafen Ingenheim und Ther. Huber. Siehe die hierherbezüglichen Stellen im Anhang.

lassensten Leben der Günstling der Herzogin wird. Bald aber verdrängt ihn der Graf von Geldern aus der herzoglichen Gnade, wofür Faust Rache zu nehmen beschließt.

Der sechste Aufzug beginnt in Straßburg, wo Kalbel mit Gretchen verheirathet ist, und Eckhart eben seine Hochzeit mit Klärchen zurüstet. Herz liest inzwischen aus der Faustbiographie, die er verfaßt, vor, daß Faust bei dem Versuche, des Grafen von Geldern Gemahlin und Schwester zu entführen, von diesem eingeholt worden sei; ein Zweikampf habe sich entsponnen, Mephistopheles seinem Schützling den vergifteten Degen des Gegners (Hamlet-Laertes) in die Hand gespielt, und Faust den Grafen getödtet. Darnach habe Faust große Reisen um die Welt und in den Mittelpunkt der Erde unternommen. Herz wird durch Wagners Ankunft unterbrochen, der nun seine Erlebnisse und die Schicksale der ihm nahe stehenden Personen erzählt. Er beginnt: Lenchen war von Faust schwanger geworden und über der Geburt eines Knaben gestorben. Das Kind kam zur Erziehung in die Hände mehrerer Damen, zuletzt in das Haus einer leichtfertigen Herrin, welche von seiner Schönheit gefesselt war und ihn Paris nannte. Hier schleicht sich Mephistopheles' Gehülfe Balak als Lehrer des Knaben ein und hetzt ihn gegen Faust — Paris weiß nicht, daß er sein Vater ist — als den Mörder seiner Mutter auf. Wagner berichtet weiter, daß er nach der Rückkehr von einer Pilgerfahrt zu Paris gereist sei, ihn nach Deutschland zu holen. Unterwegs aber sei der Knabe geraubt und von saracenischen Kaufleuten verhandelt worden.

Kaum haben die Freunde sich nach dieser langen Erzählung zum Hochzeitsmahle niedergesetzt, als Faust erscheint. Er enthüllt seine kosmopolitisch-philanthropischen Ideen, wird aber von Mephistopheles rasch nach Mailand entrückt, als er über Lenchens und seines Sohnes Geschick aufgeklärt werden soll. In Mailand sieht Faust seinen ihm unbekannten Sohn und ist entzückt von dessen Schönheit. Er soll gerade als Geschenk an den Hof der Prinzessin Uraca (vgl. Cid) gebracht werden, um welche eben große Freiwerbung gehalten wird. Mephistopheles läßt nun Faust die Geschlechtsbefleckung an einem Phantom des Paris im Traume vollziehen und will dann ihn am Hofe von Granada in eine hohe romantische Liebe zu Uraca verwickeln. Weiterhin soll er seinen Sohn aus Eifersucht tödten. Zu dieser Zeit ist die Hälfte der bedungenen Frist um, und Mephistopheles ist gezwungen, Faust darauf aufmerksam zu machen; er

will sich losreißen, wird aber dann doch gefesselt — wie in der prosaischen Situation aus Fausts Leben.

Unklar ist der Verlauf des siebenten Aufzugs. Man hört nur von innern Kämpfen Fausts, der ganz ins Laster versunken ist. Die Engel nehmen sich seiner mit Beihilfe der heiligen Jungfrau an: umsonst, die teuflische Gewalt hält seine Phantasie gefangen. Faust verzweifelt schließlich an Gottes Barmherzigkeit und geht zu Grunde, „der Theorie der Theologie gemäß“.

Im achten Aufzuge jedoch wird er „frei in die Gegenwart zurückgeführt“. Auf welche Weise dies geschieht, läßt die briefliche Mittheilung nicht erkennen. Der Dichter hat damit seiner eigenen Empfindung Genüge gethan, die sich gegen Fausts Untergang sträubte, da sein Held „unverkennbare Spuren von Seelenadel“ an sich trug.

Wahrlich, ein wunderliches Drama, wenn man nach dieser lückenhaften Uebersicht überhaupt noch glauben kann, daß hier ein Trauerspiel vorliegt. Denn was sollen die langen Erzählungen in einem Drama? Der Dichter konnte den aufgehäuften Stoff nicht mehr sceuisch verarbeiten; so griff er nach jenem unstatthaften Mittel, durch Berichte die Aktion zu ersetzen. Was er von allen Seiten her beigetragen hatte, das bringt hier sein gealterter Geist ungesichtet und in genußloser Breite vor. Und nicht nur die Ereignisse, die sich um den Helden gruppieren, auch die Verhältnisse einer großen Zahl von Nebenpersonen, die alle möglichst enge mit einander verknüpft sind, werden ausführlich dargelegt. Darf man in dem Freundeskreise in Straßburg eine Anspielung auf den Salzmannschen Cirkel suchen? Der Mangel jeder Charakteristik der Freunde Fausts erlaubt keine Beantwortung dieser Frage. Mit dem satirischen Geist waren wohl alle persönlichen Beziehungen aus der Dichtung gewichen. Nur die wiederholte Verlegung der Scene nach Italien erinnert daran, daß der Verfasser in Rom dichtete. Der siebente Aufzug muß wohl zum Theil den Himmel als Scene gehabt haben. Die wesentlich moralische Auffassung, die sich hier bekundet, und der alles Komische in der früheren Fassung geopfert wurde, hat viel Aehnlichkeit mit dem, was sich aus Lessings Fragmenten und den Nachrichten über dessen Faust vermuthen läßt. Müller, der Konvertit, folgt den Grundsätzen der Theologie; ganz im katholischen Sinne faßt er die Heiligenwelt. Faust selbst wird dabei völlig passiv; eigene Thatkraft tritt ganz zurück; es

findet nur noch seelischer Tugendkampf statt. Sinnenlust ist die Hauptgefahr, welcher der Held dadurch möglichst nahe gebracht wird, daß allein der fahrende Faust auftritt. Die Idee der Volkssage, daß die Spitzen der Wissenschaft sich mit der Teufelswelt berühren, verschwindet. Das geistige Streben wird gleich anfänglich durch Sinnlichkeit erstickt. Und diese verursacht Fausts Untergang, freilich wenn dann Müller seinen Helden wieder frei in die Gegenwart zurückführt, so muß man auf Lessings Entwurf, nur ein Phantom vom Satan verführen zu lassen, zurückgreifen. Denn eine andere Erlösung ist nicht absehbar, da jeder Grund dazu fehlt; hat nämlich Faust auch gute Eigenschaften, so treten diese doch gar nicht thätlich hervor. Auch der Streit der himmlischen und höllischen Geister um Fausts Seele — Müller malte einen solchen um die Leiche Moses' — wird Lessings Ideen entlehnt sein.

Eine andere Neugestaltung geht deutlich auf Goethes Faust 1. Theil zurück. Diese ist, um von der kleinen Veränderung der Scenerie: „Oeffentlicher Spaziergang vor dem Thore" statt „Marktplatz", abzusehen, die bedeutsame Einführung eines weiblichen Wesens, welches durch Wechselliebe an Faust gekettet ist. Ein solches Liebesverhältniß Fausts kannte die prosaische Bearbeitung nicht. Lenchen — der Name ist von der Helena des Puppenspiels entlehnt — entspricht dem Goetheschen Gretchen. Wie weit der Dichter Müller hinter dem Dichter Goethe zurückstand, beweist die schon in den wenigen gegebenen Punkten merklich unbedeutendere Auffassung dieser Frauengestalt bei Müller. Der katholische Dichter läßt die Verführung Lenchens noch dadurch in einem grelleren Lichte erscheinen — ein Mittel, das auch Lenau in seinem Faust verwerthet —, daß sie im Kloster begangen wird.

Auffallend ist, daß Wagner von der Goetheschen Figur gar nichts angenommen hat, während doch Mephistopheles nach Goethes Vorgang breiter ausgearbeitet wurde. So sehr irrt Müller vom rechten Wege ab, daß Wagner der eigentliche Held wird; denn ist auch aus dem weichen Menschen der Prosaauffassung dem ganzen Geiste des metrischen Faust entsprechend ein frömmelnder geworden, und spielt er gleich als tugendhafter Mittler eine wenig interessante Rolle, so ist er doch dem passiven Faust gegenüber thätig und steht mehr im Mittelpunkt aller Ereignisse als der Titelheld. Der Kern der Faustsage ist eben verloren.

Vor allem merkwürdig bleibt, daß Müllers Faust in wesentlich

katholisches Himmelsleben endigt, und daß auch Goethe einen solchen Abschluß seines zweiten Theiles für nöthig hielt. Wie Müllers Lenchen im Himmel bei der heiligen Jungfrau für den Geliebten wirkt, so empfängt Goethes Gretchen¹, flehend an der Seite Marias, Faust in den höheren Sphären. —

Müller selbst hat offenbar sehr viel auf seine Fausttragödie gehalten, was zwischen allen Zeilen seiner Briefe herauszulesen ist. Herder, den er sich zum Censor wünscht [1]), würde seinem Gefühle kaum beigestimmt haben. Denn von dieser Fassung ist noch weniger Genuß zu erwarten als von der ersten, so weit man sieht. Fest steht, daß aus derselben der Geist der Sturm- und Drangperiode gewichen, und wohl auch, daß in diese erst das stark religiöse Moment eingetragen ist. Wie der zweite Theil des Goetheschen Faust der romantischen Epoche der deutschen Litteratur zugehört, ebenso ist der römische Faust Müllers derselben beizuzählen. Aber während dort der Klassicismus überwiegt, herrscht hier die Phantastik. In seiner Adonistrilogie, die im gleichen Sinne romantisch genannt werden muß, als man diese Bezeichnung auf Goethes Iphigenie anwandte, hat Müller dem Klassicismus gehuldigt, im Faust geräth er auf die Abwege der romantischen Schule. Diese wirre Mischung von Sinnlichkeit und Katholicismus erinnert an Th. A. Hoffmanns „Elixiere des Teufels". Traumhaft zieht das Bild Fausts vorbei und kaum wird selbst die Veröffentlichung des ganzen Werkes einen festen Charakter erkennen lassen. — —

Die Fausttragödie weist auf einen Plan Müllers hin, ein satirisches Drama auf die Maler zu schreiben. Wenigstens ist wohl der Entschluß des Malerteufels, „die Herrchen nächstens in einem Drama aufzuführen" [2]), Müllers eigener Vorsatz, welcher der gleichen Stimmung wie Fausts Spazierfahrt entsprungen ist. Die Ausführung wurde wohl durch die Romreise verschoben. Dort aber realisierte sich der Plan vermuthlich in dem dreiaktigen Schauspiel Das Kunstantiquariat, von dem Müller als seinem „Meisterwerke" den ersten Akt in die Ausgabe von 1811 aufgenommen haben wollte; doch ohne durchzudringen. Jetzt ist weder von

1) Allg. Ztg. 1874. Beil. No. 220.
2) II, 23.

dem früheren Entwurfe eine Spur zu finden, noch ist das Schauspiel bekannt.

Lustspiel.

Im Verlaufe der Erörterungen über Müllers Dramendichtungen ist ein Versuch in der Komödie zu nennen. Er gehört sicher den früheren dichterischen Leistungen Müllers an, steht also historisch neben den ersten Anfängen der Schauspiele, muß aber als alleiniger Vertreter der Lustspieldichtung hier vereinzelt nachgetragen werden. Das B. M. enthält nemlich ein Fragment: Der alte Obirst (sic). Der Inhalt des Lustspiels ist folgender: Ein alter gichtiger Obrist, Herr von Hennfels, hat die Marotte, sein Schloß als Festung im Belagerungszustande zu halten; voll militärischer Sitten oder Unsitten ist seine Hauptbeschäftigung, Kriegsrath zu halten. Natürlich leidet seine Umgebung unter seinen Sonderlichkeiten. Diese Figur ist dem Onkel Tobias in Sternes Tristram Shandy nachgebildet [1]). Des Obristen Frau liebt einen feinen Adeligen, Herrn von Rappe, der hinwiederum dieser Aufmerksamkeit erweist, um ihre Tochter Emilie als Gattin zu erhalten. Der Obrist dagegen zieht dem feinen Salonherrn den Herrn von Adrian vor, welcher seinerseits dem Vater mit Erfolg um den Bart geht, seine Tochter zu erwerben; darum ist er eifriges Mitglied des Kriegsrathes. Die Tochter selbst aber liebt den armen, jungen, ehrlichen Friedrich, der jedoch vorzüglich wegen seiner Armuth keine Aussicht hat, das Jawort der Eltern zu erlangen. Die Mittlerin dieser Verhältnisse ist Emiliens Kammermädchen Ließe, die richtige Lisette der französischen Komödie; als treue Dienerin befördert sie zunächst das Liebesverhältniß ihrer Herrin, läßt sich aber von den beiden adeligen Freiern für ihre Fürsprache bei dem Fräulein bezahlen. Die beiden Bewerber gerathen nun in Streit; sie fordern sich, sind aber beide zu feige zum Kampfe und suchen sich aus der Schlinge des Duells zu ziehen, während jeder vor Ließe den tapfern spielt. Ließe benutzt dies, um den nahen Termin der ihrer Gebieterin verhaßten Verehelichung mit Adrian — denn auch die Mutter unterstützt nun dessen Bewerbung, um Rappe für sich allein zu haben — hinauszuschieben, indem sie dem Obristen den Streit erzählt in der richtigen Voraussetzung,

---

1) Vgl. auch Herrn von Achten in Musäus' deutschem Grandison. Verwandte Figuren finden sich öfters bei Zeitgenossen.

daß dieser beide zum Duell zwinge. Inzwischen kommt ein Onkel, welcher Friedrich entsprechend reich macht. Das Ende fehlt; es war sicher günstig für die Liebenden. Das Ganze ist nur im Entwurfe da, manche Scene in mehrfach versuchter Fassung. Es ist wohl nur die Zusammensetzung üblicher Komödienmotive; so bringt z. B. ein zeitgenössisches Lustspiel, „Die Freyer" [1]), ebenfalls einen Obristen, ein viel umworbenes Mädchen, das einen Unadeligen ehelicht, und die Lisette auf die Bühne. Das Verhältniß Friedrichs zu Emilie erinnert an die erste Liebeskatastrophe Friedrich Müllers. Doch wurde der im Leben unglückliche Ausgang hier zum glücklichen gewendet. Die Verwicklungen halten sich auf gewöhnlicher Stufe. Unvermittelter Zufall spielt eine wichtige Rolle. So weit das nicht Ausgearbeitete und Ungefügte sich beurtheilen läßt, leidet der Stil an leerer Breite; Müller findet sich, weil sein Humor nur derbkomisch ist, nicht in dieser Gesellschaft zurecht.

Opern.

Gleich reichlich wie das französische Lustspiel war die Oper auf der Bühne der Zeit vertreten. Müllers Hinneigung zu derselben äußert sich von frühester Jugend an. Zieglers Roman, Die asiatische Banise, stellt er in musikalischer Opera vor; unter seinen Gedichten finden sich mehrere, welche der Opernform und dem Opernstil sich nähern. Man gedenkt der Kantate Venus und Bacchus oder Amors Schlafstunde, sowie der Ballade Genovefa im Thurme. Dies muß auch Schubart gefühlt haben; denn kurz nachdem er Müllers Genovefa lobt, fordert er den Dichter auf [2]): „Du — Du mußt eine Oper machen, teutschen Inhalts und teutscher Kraft." Allein zu einer solchen Oper, so sehr Müller deutschen Stoffen zuneigt, wagt er doch den entscheidenden Schritt nicht. Nur daß er in seinen Faust, ebenso wie in Golo und Genovefa eine Serenade einflicht. Auch macht Müller den Versuch, von der Idylle aus die deutsche Oper zu pflegen; er wählt einen Stoff des alltäglichen Lebens, wie eine kurze Skizze zu einem Duett zweier Liebenden, welche die Einwilligung des Vaters zu ihrem Bunde erflehen, zeigt. Dann bleibt Müller wieder dem herkömmlichen Princip der idealen Ferne treu mit dem Entwurfe zu einer Oper Alarich, von der nur die kürzeste Skizzierung

1) Olla Potrida 1778. II, 212. 2) H. II³, 123.

vorliegt[1]). Alarichs General nimmt den König von Parma gefangen; sein Sohn liebt aber dessen Tochter und geht heimlich in die Stadt. Da kommt er in Zweikampf mit dem Königssohne. So viel enthält die Exposition zum ersten und zweiten Akte[2]). — Endlich wendet sich Müller der Oper antiken Kostüms zu, was auch das Singspiel im Nußkernen beweist. Der werthvollste Zeuge von Müllers Beschäftigung mit der Oper ist das lyrische Drama aus dem Jahre 1778:

Niobe[3]).

Die äußere Veranlassung zur Behandlung dieses Vorwurfs gab vermuthlich dem Künstler die 1777 erfolgte Aufstellung der Niobegruppe in Florenz, nachdem Winckelmanns Begeisterung für das Bildwerk ihn schon zuvor angeregt hatte[4]). Man hat mehrfach darauf hingewiesen, Müller sei durch Goethes Prometheus zur Niobe veranlaßt worden. Da der Monolog als erstes Stück des Prometheus (d. h. eine zweite Fassung) erst 1785 im Druck erschien, so müßte man wie beim Faust annehmen, Goethe habe bei dem Zusammentreffen mit Müller in Mannheim diesem den Plan seines Prometheus mitgetheilt, oder Müller habe denselben durch den Verkehr mit Goethes Freunden erfahren. Es wurde hervorgehoben, daß Niobe prometheischen Geist ausspreche mit dem Vorsatze[5]), ein unüberwindliches, ewiges Geschlecht zu gründen, das Kraft, Adel, Willen und Freiheit gebe den geschwächten Menschen, also „mehr wohl dem Sohn der Erde, als was Prometheus in ihn stahl!“ Es ist aber nicht abzusehen, warum Müller die Prometheusmythe erst durch Goethe kennen gelernt habe. Sicher stand sie ihm 1777/8 sehr nahe; denn auch sein Faust will alles sein, „was von Prometheus Fackel sich Wärme stiehlt“[6]). Es fragt sich auch, ob Müller die Goethesche Idee des Prometheus für seine Niobe entlehnte, oder ob er sie selbständig erfand. Wiederum ist kein Grund, Müllers Originalität zu leugnen. Müller hatte den Geist der Kraftgenieperiode völlig in sich aufgenommen; starker Wille, der sich höherer Gewalt gleich zu stellen sucht, war sein Princip. So sagt er im Schreiben zu Adonis[7]), seit der ersten Regung

1) Beide im B. M.

2) Alarich war schon früher Opernstoff. Vgl. Gottscheds Nöthigen Vorrath zum J. 1686 (von Chr. Dedekind), 1697 (im 2. Thl. des Nöth. Vorr.) und 1723.

3) II, 209. Eine Oper Niobe verfaßt 1688 Orlandi.

4) Vgl. Stark, Niobe und die Niobiden. 16.

5) II, 229. 6) II, 35. 7) 189.

seiner Kraft habe er die Ueberzeugung gehegt, daß der Mensch die Kraft besitze, sein Wesen zu verherrlichen und sich ein künftiges Sein durch sie erwerben könne. In der That sind die Tendenzen der Sagen von Prometheus, Niobe[1]), Faust, unter sich und mit den Ideen der Sturm- und Drangperiode darin verwandt, daß sie über das begrenzt Menschliche hinausstreben. Und doch faßt Müller seine Niobe anders als Goethe den Prometheus; dieser will nichts von den Göttern wissen, er verspottet ihre Opferdüfte, Mensch will er sein mit Menschen. Niobe aber will zum Olymp emporsteigen, sich und ihr Geschlecht mit Rauchwolken verehrt sehen, und wenn so die Menschen sie erhoben haben, dann auch den Menschen das Göttliche mittheilen. Die Auffassung ist also keineswegs gleich. Und wenn man schließlich auf die gleiche Form freirhythmischer Systeme hindeutet, so ist auch diese Anlehnung an Goethe zu leugnen, da Müller schon viele Dichtungen vor seiner Niobe in solcher Versart verfaßt hatte. Mit mehr Recht ist Müllers Bekanntschaft mit Gotters Medea[2]) vorauszusetzen; die Stimmung beider Opern ist nicht unähnlich.

Den Mythus schöpfte Müller aus Ovids Metamorphosen[3]), die Müller wohlbekannt waren[4]). Zwar ist die Anordnung beider Dichter zum Theil eine verschiedene: Ovid läßt erst alle Söhne, dann alle Töchter, Müller beide vermischt dem Tode verfallen; zwar wandelt sich die Ovidsche Manto, welche zum Latonadienste auffordert, bei Müller in den blinden Oberpriester Kreon, der, Niobe warnend, mit Verachtung bei Seite geschoben wird — eine Scene, die an das Auftreten des blinden Oberpriesters Teiresias im Sophokleischen König Oedipus erinnert —; zwar ändert Müller die Spitze des Stoffes: bei Ovid erstarrt die zerknirschte, reuige Niobe, bei Müller die stolze, ungebeugte: und doch trotz dieser Unterschiede, von denen der letztgenannte ja ein wesentlicher ist, führen

1) Auch bildliche Darstellungen bringen Prometheus und Niobe als „das Urbild des Mannes und Weibes in seinem Dulden und Streben" zusammen. Stark, Niobe und die Niobiden 164.

2) 1775. Schrftn. II, 503. Vergl. bes. 504 Medea stößt ihren jüngern Sohn zurück, wie Niobe ihre Laide II, 297. Jener ruft: „Ach, Mutter, liebst du mich nicht mehr?" Laide II, 298: Ach! liebst du deine Laide nicht mehr?" Das nicht wegen der wörtlichen Anklänge, sondern um die Aehnlichkeit der Situation zu kennzeichnen.

3) VI, v. 146 ff.

4) S. den Brief an Kobell im Anhang.

Angleichungen im Wortlaute mit Sicherheit auf Ovid als Vorlage, und diese Parallelstellen[1]) werden dadurch gestützt, daß Müller die Namen

1) Ovid Metamm. VI, v. 170 ff. Quis furor auditos ,inquit praeponere visis Coelestes? aut cur colitur Latona per aras, Numen adhuc sine ture meum est?	Müller II, 216: Thörichte, länger nicht sollt ihr Unsichtbare Götter anbethen, Derer vergessen, die Unter euch wandeln. .
Ov. v. 172: Mihi Tantalus auctor v. 174: . . . maximus Atlas est avus v. 176: Juppiter alter avus.	Müller 216: Die Brut des verruchten Tantals . . . . . die Tochter Atlas, Zeus Verwandtin bin ich!
Ov. v. 182: Huc natas adjice septem Et totidem juvenes	M. 216: Mutter von sieben Söhnen Mutter von sieben Töchtern.

Bis hieher war auch die Reihenfolge der verglichenen Stellen dieselbe; von jetzt ab ist diese gestört.

Ovid v. 191: »Illa duorum Facta parens, uteri pars haec est septima nostri.	Müller 237: Wer ist die, die einmahl Zwillinge Gebohren? Siebenmahl Gebahr ich Zwillinge u. 238 So viel ich mehr Mutter bin als sie!
Ovid v. 202: Deponunt et sacra infecta relinquunt	M. 216 verschüttet die Opfer, Riß uns geheiligte Altäre nieder.
Ovid v. 273: Heu quantum haec Niobe Niobe distabat ab illa etc.	Man beachte eine ähnliche Gegenüberstellung bei M. 304 Königin der Mütter einst: Nun Schmerzenkönigin.
Ovid v. 284: Miserae mihi plura supersunt Quam tibi felici: post tot quoque funera vinco.	M. 293 Ich habe noch Kinder! Ich will sie noch zählen vor euch! Vier, es leben noch vier . . .
Ovid v. 298: Ultima restabat, quam toto corpore mater Tota veste tegens »Unam minimamque relinque! De multis minimam posco« clamavit »et unam«, Dumque rogat, pro qua rogat, occidit.	M. 302. Laß mir die Einzige! Ich bitte dich! — — — — — (Niobe springt um Laide, sie in ihren Mantel verbergend.) 303 Diana, hier knie ich im Staube Vor euch Göttern, Halte mein Kind in diesen Flehenden Armen! (Laide fällt niedergeschlagen vom Pfeil zu ihrer Mutter Füßen.)

der Söhne der Niobe, welche nur Ovid kennt, mit Ausnahme des einen Tantalus herübergenommen hat. Achor tritt für Tantalus ein, wohl um eine Verwechslung mit dem Ahnherrn Tantalus zu vermeiden. Die Namen der Töchter erfindet Müller alle; zum Theile sind sie ganz ungriechischer Bildung.

Ovids Worte et mox generos nurusque[1]) gaben sicher für Müller die Veranlassung, Enkel und Enkelinnen Neptuns, deren Personen und Namen theilweise frei gewählt sind, als Bräutigame und Bräute der Niobekinder einzuführen: ein dramatisch wirksames Moment, welches freilich bei Müller durch das übermäßige Ausspinnen der Abschiedsscenen zwischen den Liebenden an Werth verliert.

Müller hat auch anderweitig versucht, das dramatische Interesse des Stoffes zu erhöhen. Würden die Kinder der Latona als Götter erscheinen, so würde von vornherein der Untergang Niobens nothwendig. So aber stellt Müller Apollo und Diana so ziemlich auf gleichen Boden mit Niobe, indem er sie nur als menschlich rächende Kinder, nicht unterstützt vom Olymp darstellt; auch Latona mischt sich nicht ein. Ja Olympus zürnet auf die Geschwister, die zu weit trieben der Rache Wonne[2]). Auf der andern Seite wird Niobe erhoben; dies beweist die eine gewisse dramatische Spannung hervorrufende Idee, daß Niobe mit den Pfeilen Apolls diesen tödten könnte[3]); ferner der Glaube Niobens, daß Juppiter sie wieder erkenne, daß sie aufwärts zücke der Vater[4]). Unter diesen Gesichtspunkt gehört auch, daß Niobe mit den Götterkindern ringt. Durch diese annähernde Gleichstellung der Kämpfenden wird der tragische Konflikt erst möglich.

Die Idee der Niobe, der ganzen Menschheit durch ihre Erhöhung Stärkung zu verleihen, würde dem Frevel der Selbstüberhebung eine sittliche Grundlage geben. Aber Müller hält daran nicht fest, als der Kampf losgebrochen ist. Die Niobe, die vor den Trümmern Thebens und den Leichen ihrer Kinder noch die Götter schmäht, ist ein Bild persönlicher Hybris. Gemildert wird dieses durch den rührenden Ausdruck der Mutterliebe zu Laide, wozu Ovid den Anlaß gab; während Niobe vorher in Verzweiflung rasend ihre eigenen Kinder niederschlagen wollte, wird sie weich, als sie nur noch ein lebendes Kind vor sich sieht; sie bittet

1) v. 183. 2) II, 305. 3) II, 276 ff. 4) II, 304.

für es; und dann bereut sie sofort diese Anwandlung von Nachgiebigkeit: „Nein! ich bin nicht vor dir erlegen. Diesen Kniefall stahlst du mit Betrug“ [1]; eine Wendung, wie sie sich auch in der Ballade Genovefa findet [2]. Und nun der von Müller Ovid gegenüber so merkwürdig geänderte Schluß: Niobe erstarrt ungebeugt. Müller will die Versteinerung nicht als verdiente Strafe, sondern als die gewünschte Verewigung aufgefaßt wissen, und indem er Juppiters Blitze günstig deutet, weist er auf einen Sieg der Kraft hin, welche trotz der größten Leiden, der Mutterschmerzen um verlorene Kinder, den Muth aufrecht erhält, was auch in der Statue erkennbar ist [3]. Da Niobe ruft: „Ich habe gesiegt“, wird ihr Untergang nur ein scheinbarer; das Streben nach Kraft mit Verachtung der Götter wird damit gebilligt. Diese Auffassung weicht vollständig von der alten Sage ab; darf man den Künstler Müller dahinter suchen? Niobe wird natürlich nicht Fels, ihre Menschengestalt wird Stein, was die scenische Darstellung verlangt. Das scheint den Gedanken Müllers zu verrathen, die kämpfende Niobe sei siegreich, weil sie versteinert d. h. als Kunstwerk die höchste Verherrlichung fand. Hat doch auch der Künstler das Gepräge „der Hoheit, der ursprünglichen Erhabenheit über das Irdische“ [4] den Gesichtszügen der Statue verliehen. Und Müller konnte diesen Ausdruck noch steigern, indem bei ihm Niobe nicht mehr mit schmerzlicher Furcht ihr letztes Kind schützen muß, sondern alleinstehend ihren eigensten Charakter zeigen kann.

Von Neueingeführtem außer den bezeichneten Hebeln: dem Dazwischentreten des warnenden Priesters, dem Angriff auf Apollo durch seine eigenen Pfeile, der Verbindung der Niobekinder mit Neptuns Nachkommen, wird noch einiges hervortreten, wenn die Scenen sich hier abrollen.

Müller eröffnet das Stück mit der Bitte Dianas, ihr Bruder möge als Miträcher des an ihrer gemeinsamen Mutter begangenen Frevels erscheinen; sie erzählt die Tempelschändung, in ihrer Mutter tief beleidigt, dem Bruder; beide schwören erbarmungslose Rache. Nach ihrem

---

1) II, 303.

2) I, 217: „Was versprach ich? . . . Nein die Angst sprach aus mir, die Mutter hat mich betrogen.“

3) Stark, Niobe und die Niobiden 227. 4) Ebenda 228.

Abtreten erscheint Niobe auf der Bühne, umgeben von ihren Kindern, besungen und gepriesen von Priestern und Volk. Ihren Plänen, die sie jetzt enthüllt, tritt Kreon umsonst entgegen; seine Warnungen werden verhöhnt, er selbst zurückgestoßen. Indem er dem Volke, das an Niobens Uebermuth Theil nehme, auch Theilnahme am Untergange weissagt, wird Thebens Geschick in die Hand der Heldin gelegt; dadurch muß ihr Thun an Interesse gewinnen. Sofort als Dianas Bildsäule zerschlagen wird, zündet ein Blitzstrahl in Theben, Paläste stürzen zusammen, Flammen ergreifen den Tempel, wohin Niobe mit ihren Begleitern sich begeben hatte. Da zerstiebt das Volk und nimmt weiter keinen Antheil, so sehr ein solcher zur Unterbrechung der vierzehn Mordscenen noch zu wünschen wäre. Damit schließt der Akt; offenbar zu spät; denn die Rache des Götterpaares hat begonnen, es ist kein Grund, dazwischen zu rasten. Was Müller zuvor glücklich verband, Niobens und Thebens Schicksal, wird nun wieder auseinander gerissen.

Im zweiten Akt stürzt Niobe das Bild der Latona um. Da spaltet ein Blitz den Tempel; Niobe ringt mit Diana; ganz verlassen ist ihr Geschlecht. Die Priester fliehen geblendet aus dem Tempel; Neptun bewahrt seine Kinder, indem er sie wegruft. Ein Theil der Niobiden stürzt aus dem Tempel mit der Nachricht, daß innen die Geschwister fallen. Da führt die Liebe die Neptuniden zurück zum Rettungsversuche ihrer Verlobten. Laide, die jüngste der Töchter Niobens, fleht zum Himmel; aber das Verderben dauert fort; ein Sohn der Niobe bricht auf der Bühne zusammen.

Im dritten Aufzug setzt sich das Morden fort; nur daß die Verfolgten jetzt auf der Scene selbst erscheinen, nicht mehr im Tempel zum Tode gehen. Niobe und die übriggebliebenen Kinder eilen aus dem Tempel, bald wieder hinein, wieder heraus. Dazwischen seufzen die Sterbenden, nimmt der Bruder von der Schwester, die Geliebte vom Verlobten Abschied; und dies in Mitte der Gräuel recht schäferlich: seine Taube nennt der sterbende Bräutigam die Geliebte, sie ihn den liebsten, schönsten Prinzen, mit ihres Herzens süßestem Namen. Neptuns Söhne tragen die Leichen ihrer Bräute von hinnen. Endlich ist nur noch Niobe und Laide am Leben. Nach ihr schlägt die verzweifelnde Mutter unter den Flüchen der Neptuniden, um frei jedes menschlichen Bandes zu sein. Laide verbirgt sich und ruft mit kindlichem Tone, den Müller wie immer

gut trifft, nach Niobe. Der Ruf weckt deren Mutterherz, sie kommt zu sich; jetzt erst fühlt sie Dianens Rache. Sie fleht — umsonst; auch das letzte Kind muß sterben. Damit kehrt die Unbeugsamkeit zurück, und sie beklagt ihre kurze Unterwürfigkeit. Stolz erstarrt Niobe, vertrauend auf Juppiter; siegreich wie eine Wohlthat empfindet sie die Erkaltung Glied für Glied. — Es läßt sich nicht verhehlen, so überraschend der Schluß, er ist doch von großer Wirkung; das unerschütterliche Selbstbewußtsein läßt den Tod wie etwas Kleines erscheinen.

Die Oekonomie des Dramas ist mißlungen. Schon der zweite Aufzug ist nur Fortsetzung des ersten; er hat keine neue Entwicklung; noch viel mehr gilt dies vom dritten, bei welchem nicht einmal eine kleine Scheidung, wie die beim zweiten zwischen Theben und Niobe, gefunden werden kann; man sieht die Nothwendigkeit, ja das Statthafte einer Pause zwischen der Ermordung der einzelnen Niobiden gar nicht ein. Die Niobesage bildet überhaupt nur eine Scene. Eine Dreitheilung derselben wäre allenfalls möglich, wenn der erste Akt Niobens Ueberhebung, die Warnung des Sehers und den Racheplan der Latonakinder, der zweite Niobe auf der Höhe des Glückes und die sofort und unmittelbar daran sich knüpfende Rache an Theben und den Kindern der Niobe, der dritte endlich die Scene zwischen Laide und Niobe und beider Ende vorführte. Müllers Anordnung muß jedoch verfehlt erscheinen, da die Abschlüsse eintreten, wo durchaus kein Abschnitt im Stoffe gegeben ist. Bemerkenswerth ist, daß Müller im Gegensatz zu der englischen Technik, die er in Golo und Genovefa beobachtet, nicht alle Handlung auf der Bühne zeigt, sondern einen Theil, wie die ersten Morde, hinter die Scene verlegt; eine Thatsache, welche beweisen mag, daß Müller den Gebrauch des klassischen Dramas kannte und griechische Behandlungsweise anstrebte.

Müller hat seine Niobe ein lyrisches Drama genannt; er deutet selbst mehrfach musikalische Begleitung an; einer Oper entspricht die Einführung großen Pompes und blendender Effektscenen. Außer seiner persönlichen Neigung zur Oper mußte deren Herrschaft auf der deutschen Bühne, welche Müller später ausdrücklich hervorhebt[1]), ihn zu einer solchen Behandlung aneifern. Die Oper ist in der Litteratur der Zeit reich vertreten; wo Männer wie Herder mit einem „Drama zur Musik"[2])

1) Schreiben zum Adonis 277. 2) Brutus. 1770.

vorangingen, konnte Müllers Ehrgeiz nicht hintan stehen. Man muß zugestehen, daß seine Niobe einzelne vorzügliche Punkte zu musikalischer Komposition bietet, welche ihr freilich so wenig wie eine Aufführung zu Theil wurde. Der Musik zu Liebe flocht Müller die Chöre des Volkes und der Priester ein; ebenso machte er der Musik ein Zugeständniß durch die breite Ausdehnung der Abschiedsscenen zwischen den Sterbenden.

Diese wirken zumal deswegen eintönig, weil die vielen Personen gar keinen individuellen Charakter haben; wie Niobe nur die stolze Mutter ist, Apoll und Diana nur die rächenden Kinder sind, so zeigen sich die Niobiden und Neptuniden nur als trauernde Liebende ohne jedes persönliche Leben. Mit ihrer Empfindsamkeit wird zugleich das Antike des Stoffes verletzt, welches überhaupt im ganzen Drama nicht genügend beachtet wird. Auch die abgerissene und zuweilen unedle Sprache [1]) widerspricht klassischer Färbung. Müller kann den Stürmer und Dränger nicht verleugnen, der Kraft, nicht Maß in der Wahl seiner Worte anstrebt, und dem dieselben so wenig zum Ausdrucke seines übergroßen Gefühles hinreichen, daß er sie reichlich durch Pantomimen unterstützt, ja ersetzt. Mit das Beste an der Sprache ist der Rhythmus, für welchen Müller überall eine gewisse Feinfühligkeit zeigt. Es ist weniger dem Mangel, ihn zu beherrschen, zuzuschreiben, wenn er allzu regellos erscheint, oder wenn die richtige Satzbildung beeinträchtigt ist, als dem Streben nach kraftgenialem, originellem Ausdruck, welches auch den Dialog verdirbt. Müllers Niobe ist eines der ersten größeren Stücke, welche ganz in freirhythmischen Systemen abgefaßt sind.

Die Oper ist oft eintönig und dabei doch ruhelos. Sie ist ja größeren Theils von warmem Gefühle belebt und erreicht auch einen Grad von Erhabenheit; wenn nur das Erhabene nicht so oft sich in gezwungenem Ausdruck Geltung verschaffen wollte, und die übertriebene Steigerung von Gefühl und Handlung nicht ins Groteske umschlüge.

Durch die Zugehörigkeit dieses lyrischen Dramas in die Reihe der Erzeugnisse der Genieperiode war die Niobe ein neues Stück für die Opernbehandlung; sie kam trotz ihres griechischen Stoffes Schubarts

1) Z. B. sagt Diana: „fallen sie", statt fallen soll sie; oder es ruft Philon aus: „Ungewißheit! — fürchterlich quälend — was ist zu thun?" Unedel ist es, wenn Meros der Niobe entgegenruft: „Schau wie dein Schoos den Orkus überschüttet mit Fras"; oder wenn Achor klagt: „Der blasse Tod wird mich am Kamm auch fassen."

Aufforderung, Müller solle eine „teutsche Oper" dichten, nach. Es konnte nicht fehlen, daß ihr die Zeitgenossen Aufmerksamkeit schenkten.

Das bedeutendste Urtheil gibt Wieland in seinen Abderiten [1]. Er verspottet da den Dichter einer Niobe, Paraspasmus, d. i. das Verziehen, hier der Verzerrer, mit den Worten: „Es war außer einer Menge Ω! Ω! Αι, Αι! Φεῦ, Φεῦ und Ελελελευ und einigen Blasphemien, wobei den Zuhörern die Haare zu Berge standen, das ganze Stück in lauter Aktion und Pantomime gesetzt. Die Abderiten sprachen darüber: Aber o die Niobe, wie sie mitten unter ihren über einander hergewälzten Kindern dasteht, sich die Haare ausrauft, sie über die dampfenden Leichen hinstreut, dann sich selbst auf sie hinwirft, sie wieder beleben möchte, dann in Verzweiflung wieder auffährt, die Augen wie feurige Räder im Kopfe herum rollt, dann mit ihren eignen Nägeln sich die Brust aufreißt, und Hände voll Bluts unter entsetzlichen Verwünschungen gen Himmel wirft! Nein, so was rührendes muß nie gesehen worden sein! Was das für ein Mann sein muß, der Paraspasmus, der Stärke genug hatte, so eine Scene aufs Theater zu bringen! — Nun, was die Stärke anbetrifft, sagte die schöne Salabanda, darauf läßt sich eben nicht immer so sicher schließen — Ich zweifle, ob Paraspasmus alles halten würde, was er zu versprechen scheint; große Prahler, schlechte Fechter. . . . . . Indessen blieb ihm die Ehre . . . . der Erfinder der pantomimischen Gattung zu sein . . . . wo es um so viel sicherer war, Lorbeeren einzuernten, da im Grunde nichts leichter ist als . . . . seine Helden vor lauter Affekt — gar nichts sagen zu lassen!"

Paßt diese Beurtheilung auch nicht in allen Punkten auf Müllers Niobe, so ist sie doch eine offenbare Persiflage derselben; man muß bedenken, daß Wieland keine Recension schreibt, sondern als Dichter spricht. Es verfängt auch nicht, wenn Wieland sich mehrmals verwahrt, Müllers Drama im Auge gehabt zu haben. Durch einen Freund, wohl Schwan, über diesen Angriff zur Rechenschaft gezogen [2], und weil er bemerkt, daß er die bedeutendsten Männer Mannheims beleidigt habe, vertheidigt er seine Absichtslosigkeit wiederholt [3].

---

1) T. Merk. 1778. III, 50 f. 2) T. Merk. 1778. III, 257.

3) W. Jhrb. V, 18 f. T. Merk. 1778. III, 241. Vgl. Wagner, Briefe an Merck 145.

Am glaubwürdigsten stellt Wieland in einer späten Aeußerung die Sachlage dar. Böttiger referiert [1]): „Man hat in meinen Abderiten viel Anspielung gefunden, an der ich völlig unschuldig bin; Niemand aber fand sich mehr gekränkt als der ehrliche Maler Müller in Mannheim. Ich hatte an ihm in Mannheim selbst einen geraden, braven Mann kennen lernen, voll Geniedrang, aber eine gute Haut, bonne pâte d'homme. Nun hatte er aber ein ganz ungenießbares Kind seiner Phantasie zur Welt gebracht, Niobe. Dies that mir um seinetwillen leid, und ich suchte es absichtlich zu vergessen, daß Er Vater dieses Wechselbalges sei. In meinen Abderiten aber brauchte ich eine Instanz und nehme die Niobe, ohne nur zu ahnen, daß dies Müllern treffen werde, dessen Vaterschaft ich rein vergessen hatte. Dieser wurde indeß, da Jedermann mit Fingern auf ihn wies, unbeschreiblich dadurch gebeugt. Man schrieb mirs, und ich gab mir alle mögliche Mühe, ihm wenigstens zu beweisen, daß ich ihn nicht habe kränken wollen."

Dieser Bericht widerspricht zum Theile früheren Entschuldigungen, wodurch Wielands Offenheit trotz der heiligsten Schwüre unzuverlässig wird. Mag man wirklich annehmen, er habe Müllers Niobe vergessen gehabt, so leuchtet doch aus dem Briefe hervor, daß das Urtheil in den Abderiten dasjenige reproduciert, welches Wieland sich über Müllers Niobe gebildet hatte. Es ist aber nicht einmal dieser Vergeßlichkeit Glauben beizumessen, sondern geradezu eine Persiflage von Müllers Stück anzunehmen. Denn Wieland vertheidigt sich in denselben Briefen dagegen, daß er für Abdera in Mannheim sein Muster gehabt habe, und dies ist trotz aller Gegenversicherungen der Fall, wenigstens was das Theaterwesen betrifft [2]).

Wielands Hinweis, er könne Müller nicht verspottet haben, weil er ja den Dichter zuvor öffentlich anerkannt habe [3]), ist eine leere Ausrede; denn hatte er ihn 1778 gelobt [4]), so hatte er ihn 1776 herb getadelt [5]). Kurz, Wielands Urtheil über die Niobe in den Abderiten muß

1) Literarische Zustände und Zeitgenossen. In Schilderungen aus Karl August Böttigers handschriftlichem Nachlasse. Herausgg. von K. W. Böttiger I, 180. Am 3. Februar 1796.

2) Vgl. die Beilage am Ende dieses Kapitels.

3) T. Merk. 1778. III, 253. 4) Ebenda II, 169.

5) Ebenda 1776. III, 81 Note.

als Urtheil über Müllers Niobe gelten. Es ist auch sehr erklärlich, daß dem Dichter der Grazien dieser derbe Stil wenig gefiel, wenn man auch keineswegs mit der brieflichen Aeußerung Wielands, das Kind sei ein Wechselbalg, übereinstimmen kann. Die Niobe entspricht Müllers mangelhaftem und einseitigem Wesen, ist aber zugleich ein Zeichen seiner ins Großartige gehenden Natur.

Auch Biester hält daran fest, daß die Abderiten auf Müller Bezug haben. Er sagt in seiner Recension in der allgemeinen deutschen Bibliothek [1]: „Herr Wieland spottet mit Recht über die Niobe von Müller"; dies kann nur auf die Stelle in Wielands Roman gehen, da dieser sonst nirgends über Niobe gesprochen hatte. Biester selbst tadelt die Niobe nicht weniger scharf als Wieland. Sein Schlußurtheil lautet: „Kurz, Anlage, Plan, Ausführung, Sprache, Lyrik, Wohlklang, alles ist elend. An Charaktere, Situationen, Dialog und dergl. ist gar nicht zu denken."

Aber nicht alle Zeitgenossen führten diese allzu absprechende Sprache. Herder, dessen Opernauffassung Müllers Niobe am nächsten stehen mußte, scheint das Werthvolle darin erkannt zu haben und sprach mit großer Hochachtung von dieser Dichtung Müllers [2].

Auch spätere Urtheile halten sich mit Recht mehr an das Erhabene in dem lyrischen Drama, wie Fr. Schlegel mit den Worten [3]: „In der Niobe hat der Dichter die ihm eigenthümliche Idee, wie man die alte Mythologie durch einen tiefen sittlich philosophischen Sinn neu, durchaus anders als die alten Dichter und doch wahrhaft dichterisch gestalten könne, im Großen ausgeführt." Und Eckstein nennt [4] die Oper mit einem glücklichen Vergleiche Skulptur in der Poesie, ein Wort, das Lob und Tadel zugleich enthält.

Der Eindruck, den die Niobe trotz aller Fehler hinterläßt, würde durch musikalische Begleitung sicher erhöht werden. Das Gedicht steht weit über Müllers Faust; die Genovefa ist dramatisch reifer. Daß das lyrische Drama unter den Schöpfungen, zu denen Müller befähigt war, eine hohe Stelle beanspruchen darf, wird man sich erst vollständig bewußt bei der Verfolgung von Müllers Thätigkeit für die Oper.

1) 1779. XXXVII, 490.
2) Allg. Ztg. 1874. Beil. No. 220 p. 3439.
3) D. Mus. 1813. IV, 250. 4) Ebenda 261.

Beilage: Zu Wielands Abderiten.

Wielands Briefe an die Frau Rath [1]) geben deutliches Zeugniß davon, daß er Mannheim mit Abdera zusammenhält, indem der Schreiber zweimal statt Mannheim geradezu Abdera setzt. Es stimmen auch thatsächlich viele Punkte, welche Wieland an Abdera bezeichnet, mit den Mannheimer Zuständen zusammen. So die Einrichtung eines Nationaltheaters in beiden Städten; daß man kein Eintrittsgeld bezahlte [2]), wie in Wirklichkeit die Leute vom Hof freien Eintritt hatten; daß in beiden Orten ein vorzügliches Orchester war [3]); hier wie dort herrschte Liebe zur Pracht und zu den schönen Künsten [4]); beide Städte besaßen eine reiche Bibliothek [5]) u. s. f. Daß besonders das Theaterwesen in Abdera nach Mannheim gebildet ist, dafür beruht der Beweis außer auf den angegebenen Punkten, auf einem weiteren. In den Abderiten wird Euripides eingeführt; es scheint Lessing zu sein. Beide Männer nehmen einen kurzen Aufenthalt in den bezüglichen Städten, beide in engster Beziehung zum, Nationaltheater. Deutlicher spricht ein anderes Verhältniß beider Gäste. Es heißt in den Abderiten, dem Euripides habe erlaubt werden sollen Theater zu spielen; allein weil der Ausdruck „erlauben" dem Euripides hätte anstößig sein können, der nichts verlangt habe, sondern der sich nur hätte erbitten lassen können [6]), so habe man diesen gestrichen. Dies Verhältniß stimmt genau mit dem, welches Lessing dem Mannheimer Hofe gegenüber einnimmt: er äußert sich brieflich an Maler Müller [7]), er wolle nicht aus dem Gebetenen der Bittende werden und ähnlich an Hompesch [8]): „mich Leuten, die ungeachtet sie mich zuerst gesucht, mir dennoch nicht zum besten begegnen wollen oder können, — mich solchen Leuten wieder an den Kopf zu werfen, würde mir ganz unmöglich sein." Man sieht die Stellung beider zum Hofe ist die gleiche. Dieses Beispiel kann zeigen, daß Wieland auch Personen aus dem Mannheimer Leben aufnahm, zugleich auch daß er nur einzelne Züge

1) Keil, Frau Rath 96; 99. 2) T. Merk. 1778. IV, 35.
3) Ebenda III, 130; Heinse WW. VIII, 255. Jahn, Mozart I, 45.
4) T. Merk. 1778. IV, 43. 5) Ebenda 38.
6) T. Merk. 1778. IV, 121.
7) Schöne, Briefw. zw. Lessing u. s. Frau 500.
8) Lessing, WW. XII ed. Maltzahn. 580.

von ihnen entlehnt. Wieland stand auch bei der Wahl der Theaterstücke auf realem Boden. In Abdera wird eine Alceste aufgeführt, man hatte in Mannheim sein gleichnamiges Stück gegeben. Vgl. Osterdinger, Wielands Leben und Wirken 1877 über Vorbilder zu Personen in den Abderiten 146. 242.

Adonis.

1825 erschien: Adonis, die klagende Venus, Venus Urania, eine Trilogie von Maler Müller in Rom; mit sechs Kupfern und einer Musikbeilage [1]. Die Kupfer waren von Ferd. Ruschewehy [2] nach Müllerschen Zeichnungen gestochen, sollen jedoch so schlecht ausgeführt sein [3], daß Müller mit Recht darüber ungehalten war [4].

Müller wollte diese Dichtung schon in die Ausgabe vom Jahre 1811 aufgenommen haben. Das Schreiben an Batt jedoch, das er zur Veröffentlichung beigab, griff Goethe so heftig an, daß Batt gegen den Druck Bedenken erhob [5]. Man wollte überhaupt das Adonisdrama — erst später wurde die Dichtung zur Trilogie umgestaltet — umgehen. Des Verfassers Wunsch, die Sammlung damit zu eröffnen oder einen Separatabdruck als Vorläufer derselben zu veranstalten, wurde ebenso wenig erfüllt, als Batts Vertröstung, der Adonis solle bald nachfolgen [6], wahr wurde. Die Herausgeber mochten einsehen, daß der Stil dieses Werkes so durchaus von dem der pfälzischen und ersten römischen Dichtungen — und zwar nicht zum Vortheil — abstach, daß eine Aufnahme desselben in die Mitte jener Produkte stören mußte.

Das weitschweifige und schwülstige Drama gibt ein Bild des alternden Müller, der schon früher sich nicht kurz und scharf auszudrücken vermochte und nun fast unverständlich wird. Daß die Sprache sich in unmöglichen Konstruktionen bewegt, dazu mag der langjährige Aufenthalt in Rom mit beigetragen haben; das italienische Idiom beeinflußte das deutsche. Weiterhin ist aber der Hang zur spekulativen Ideenentwicklung,

1) Leipzig bei Gerhard Fleischer.
2) Radierte auch Blätter zu Goethes Faust und Schillers eleusinischem Feste.
3) Mir ist nur ein Exemplar ohne die Kupfer zur Hand.
4) A. f. Lg. III, 497**.
5) Preuß. Jhrbb. 1872. XXX, 64.
6) A. f. Lg. III, 497.

worin Müller vollends gar nicht geschult war, und welcher der Greis nicht Herr wurde, die Ursache der ungelenken Sprache. Das Schreiben jedoch, das 1810 fertig war, und 1824 nur in theilweise neuer Gestalt erschien, ist sehr werthvoll, weil Müller über die Entstehung seiner Adonistrilogie darin genauen Bericht erstattet.

Der Grund zur Wahl der Adonissage als Vorwurf einer Dichtung lag für Müller nach seinen eigenen Worten in der Anlockung, welche dieser Mythus immer auf seine Einbildungskraft geübt habe [1]. In der That knüpfen das Gedicht Des Morgen Dämmerung und die Kantate Venus und Bacchus [2] an diesen Stoff an, wie auch das Rodanslied sich daran anlehnt. Doch jetzt erst geht Müller näher auf den Mythus ein und gibt ihm eine sittliche Grundlage. Er führt nämlich als fernere Veranlassung zur Bearbeitung dieses Stoffes an, „neben dem reichen Anlasse zur Befriedigung des Kunstsinnes habe sich seinem Geiste noch als höhere Ansicht dargestellt: das Dauernde, Ewige in das Vergängliche gezogen, und durch die Form den Grund, auf welchem das Spiel des Lebens sich ihm erhebe, sich liebevoll zu versinnlichen“. Weil hiezu nach Müllers Ansicht die malerische Ausführung nicht Genüge leisten konnte, so wählte er den poetischen Vortrag als den zur Erschöpfung des Stoffes allein geeigneten.

Ovids Metamorphosen, die Müller öfter als Quelle benützte, nennt er auch hier als solche. Doch entfernt er sich viel weiter von seiner Vorlage als in der Niobe; ja Ovids Darstellung endet da, wo die Müllers anhebt, der dadurch die Möglichkeit einer Fortsetzung des Stoffes erfindet, daß er Adonis nicht „in das Reich der Flora“ führt d. h. die Metamorphose umgeht. Shakespeares und Marinis Adonis benützte Müller nicht [3]. Uebrigens ward der Stoff gerade in der Zeit, als Müller seinen Plan faßte, mehrfach in Dichtungen behandelt; so von Blume [4], A. W. Schlegel [5] und als Kantate Adonis und die getröstete Venus von J. F. v. Meyer [6]. So sehr letztere auch im Titel mit Müllers Gedicht

---

1) Die zahlreichen Adonisbilder aus alter und neuerer Zeit mögen Müllers Vorliebe erweckt und genährt haben.

2) Beide im B. M. 3) Adonis 286.

4) Gedd. Karlsruhe 1781, 152.

5) Gött. Musenalm. 1789, 60.

6) Neuer t. Merk. 1796, II, 5, 93. III, 9, 61.

übereinstimmt, so haben doch beide Werke nichts als das Allgemeinste des Mythus gemein.

Die Zeit des Beginnes seines Adonis gibt Müller mit der Datierung „vor fünfunddreißig Jahren“ (also 1789) zu spät an. Vor der Ankunft der Brüder Genelli in Rom 1785 hatte er den Stoff schon mehrere Jahre in Angriff genommen. Die Beschäftigung mit demselben währt bis 1824 und füllt demnach das Leben des Dichters in Italien noch länger aus als die Faustdichtung.

Von der ersten Bearbeitung des Mythus in drei Kantaten, die Klagen der Venus betitelt, legt Müller größere Bruchstücke vor. Sie heben mit der Verwundung des Adonis auf der Jagd an. Der Jüngling verlangt sterbend nach Venus, die ihm als Jägerin, nicht als Göttin genaht war. Diese rüstet eben für sie beide das Brautbett in der Hoffnung, durch ein wunderbares Kleinod Adonis sich wesensgleich zu machen, als die Nachricht von des Geliebten nahem Tode eintrifft. Den Schluß der ersten Kantate bilden die Klagen der Venus und der Chöre um den Todten. Die zweite fährt fort: Venus beschließt, den Todten kraft des Kleinodes aus dem Orkus zu erlösen, zumal ihm dort um ihrer Liebe willen schwere Qualen bevorstehen. Aber dieser Schritt mußte auch der Venus herbes Weh bereiten, das Amor durch seine Aufopferung von der Mutter abzuwenden sucht. — Der Schluß dieser Kantate fehlt, wie die ganze dritte (nur sieben Zeilen liegen vor). Sicher bildete die allgemeine Erlösung das Ende.

In dieser Fassung wechseln Chorlieder und die Worte der handelnden Personen mit erzählendem Texte[1]. Die Sprache ist gemessen, matt, der Ausdruck nicht bezeichnend, oft dunkel und schwülstig. Müller will geheimnißvoll sein; so mischt er die unerklärte Kraft des Kleinods herein und erhöht die Unsicherheit des nebeligen Pfades durch räthselhafte Göttersprüche. Den griechischen Stil, welchen der Archäologe Zoega darin fand, werden heutige Philologen nicht entdecken.

Müller selbst genügte die Dichtung bald nicht mehr. Er wünschte besonders, die Charaktere durch Handlungen anschaulicher hervortreten zu lassen; dazu paßte dann nicht, daß Adonis gleich sterbend eingeführt

1) Zumeist ungereimter Jambus mit verschiedener Fußzahl; dazwischen Absätze von daktylischen gereimten Dipodien.

wurde. Auch gedachte Müller, die Idee einzufügen, „daß im Menschen die Kraft zur Verherrlichung seines Wesens ruhe, vermöge deren reiner Anwendung, er hier schon Gehalt und Dauer zum künftigen Sein sich beilege, durch Vernachlässigung derselben aber sich selbst der Vernichtung preis gebe“. Diese Tendenz erinnert an die Niobe. Nur daß Müller das Streben anders auffaßt; dort äußert es sich als Ringen der ungebeugten Leidenschaft, hier als „Tugendkampf, der durch die Beherrschung der Leidenschaften entsteht“. Um diesen mit der Dichtung zu verbinden, glaubte Müller die Kantatenform durch die dramatische ersetzen zu müssen und charakterisierte die Figuren nun folgendermaßen[1]: In der Venus sollte Weiblichkeit, Kraft, leidenschaftliche Liebe sich zeigen. Durch das Kleinod (als eine Perle, die aus Cölus' Blut entstand, wird es jetzt erklärt) sinkt sie tief in Leidenschaftlichkeit, rettet sich aber durch Selbstbeherrschung und erhebt sich unterstützt von Amor zu höherem Glanze; mit ihr verklärt sich der Olymp. Adonis sollte als der unverdorbene Sohn der Natur dargestellt werden; er ist muthig und gesetzt; nur durch Störung wird er leidenschaftlich. Amor endlich wurde zu einem offenen freudigen Gemüth gestempelt, dessen jugendliches Aufwallen im Hingeben an das, was er liebt, keine Grenze kennt; als sein Hauptcharakter erscheint die Liebe zur Mutter. Die Ausführung nach diesen Gesichtspunkten unterblieb, bis die Genelli, welche diese mit Vergnügen gelesen hatten, den Verfasser zur dramatischen Ausbildung aneiferten. Zu dem Behufe entwarf sich Müller eine Skizze, in welcher die Vorgeschichte des Stoffes breiter hervortritt.

Von dem Blute des Uranos, welches Saturn vergoß, hüllten sich zwei Tropfen in Perlen, von denen die eine in den Orkus hinabsank, die andere bei der Geburt der Venus in den Ocean fiel. Auf der Vereinigung beider Perlen beruht die Neugeburt der seit Saturns That getrübten Reinheit des Olymps. Nach einem Ausspruch der Parzen wird dies geschehen, wenn zwei Töchter Juppiters um den Besitz eines Sterblichen in Streit gerathen. Dieser Fall tritt ein, als die Liebesgöttin der Diana den Adonis entführt. Die Perle im Besitze der Venus hat die weitere Fähigkeit, Adonis zur Unsterblichkeit zu erhöhen, wenn beide Liebenden die Proben ihrer Treue bestehen. Auf diese Weise vermischt

1) Ich benütze stets so weit möglich Müllers eigene Worte.

Müller die Uranossage mit dem Adonismythus, was natürlich nicht antik ist. Manches in dieser Stoffgestaltung erinnert an die Dichtungsart, welche ihren glänzendsten Vertreter im Oberon hat; so die Wiederherstellung der getrübten Götterseligkeit durch den Tugendkampf eines Liebespaares[1], oder das Einmischen von geheimnißvollen Schützern, wie von den wunderkräftigen Perlen.

Nach der Skizze arbeitete Müller ein musikalisches Drama aus innerhalb eines Monats; diese Form schien ihm mit Recht am angemessensten[2]; man wird in manchen Stücken an die Zauberflöte gemahnt. Was dabei diese Oper von Niobe unterschied, ist, daß er sich die italienische Oper zum Vorbilde nahm, welcher er schon in Deutschland Aufmerksamkeit geschenkt hatte, und die nun in Rom seinem Gesichtskreise am nächsten gerückt war. Schätzten doch auch Goethe[3] und Schiller[4]) die Oper hoch, und ersterer besonders die italienische. Dann hatte Herder inzwischen neue Opern gedichtet, von denen eine mit dem Adonis sogar eine gewisse stoffliche Verwandtschaft zeigt; im Drama mit Gesängen: Admetus' Haus weiht ebenso Liebe sich dem Orkus zur Errettung des Geliebten, und auch hier triumphiert Liebe über den Tod. Freilich sagt Müller, daß alles, was im Fache seiner Adonistrilogie erschienen sei, weit hinter dem Ziel zurück geblieben war, das er als das einzig wahre erkenne[5]).

Diesem vorschwebenden Ideal fand Müller auch diese Leistung seiner Muse nicht entsprechend. Das Individuelle schien ihm zu stark betont, der griechische Geist verschwunden. Coelus' Blut war ihm zu sehr in den Mittelpunkt getreten, die Parzen zu düster geworden. Auch schien ihm die Liebe der Göttin zum Menschen und umgekehrt störend, er wollte dies Verhältniß wieder schlichten, wie es in den Kantaten gewesen war. Müller ging nun einmal in diesem Stoff ganz auf; er schien ihm der

1) Die Einzelheiten des Tugendkampfes in Apulejus' Amor und Psyche verwerthet Müller nicht.

2) Adonis wurde öfter in Opern verarbeitet. Ch. H. Postel, Adonis 1697. G. H. Stölzel, Venus und Adonis (um 1712). Adonis 1728. Vgl. Schletterer, Das deutsche Singspiel 216 und 219. Gottsched, Nöth. Vorrath 264, 281, 287, 293. Freieslebens Nachlese 72.

3) WW. XXXI, 10 f.

4) Brief an Goethe 29. Dezember 1797. 5) Adonis 211.

höchsten Ausbildung fähig und würdig. So ist es wohl auf den Adonis zu beziehen, wenn der eitle Dichter sich Tieck gegenüber brüstet[6], er bearbeite eine Iphigenie, an der man viel besser sehen solle, was antik sei als an der Goetheschen; denn von einer Behandlung der Iphigenie durch Müller ist keine Spur aufzufinden; der Dichter mochte den Adonis seine Iphigenie heißen.

Uebrigens darf man wohl bedauern, daß diese zweite Bearbeitung des Mythus nicht vorliegt; denn was der späteren Fassung fehlt, Individualität, rügt Müller an dieser Ausbildung; vielleicht hätte der Leser gerade dies gelobt, und auch das Nordische, das nach Müllers Angabe sich darin fand, wenn dieses kraftvolle Gestaltung bedeutet, lieber hingenommen als die spätere verschwommene Darstellung.

Wieder waren es die Brüder Genelli, welche den Dichter zur Ausführung seines Planes, das Stück zum dritten Male umzuarbeiten, anstachelten. Er verbrachte einen zweiten Monat damit, und das neu entstandene Drama erhielt Friedrich Maurer, den Genelli inzwischen als Verleger gewonnen hatte, zum Drucke. Maurer aber lehnte die Herausgabe auf das Abrathen von K. Ph. Moritz hin ab. Carstens theilte dies mit Bedauern, da ihm die Oper gefallen, und er Maurer sogar Zeichnungen dazu versprochen hatte, bei seiner Ankunft in Rom 1792 Müller mit. Müller war späterhin Moritz dankbar für seine Einmischung, denn abermals entdeckte er Mängel an der Dichtung; vor allem, daß Ueberfluß ein Hauptfehler des Gedichtes sei. Und in der That, wer die unendlich ausgesponnenen Scenen, die Müller aus dieser Fassung mittheilt, liest, stimmt jeder Verurtheilung dieser dritten, in ihrer farblosen Allgemeinheit unsäglich ermüdenden Dichtung bei.

Müller ging nun an die vierte Darstellung des Mythus. Alles Mythologische, das nicht nöthig war, wurde verbannt. Der Gang der Handlung gewann Freiheit und Leben; so war der Dichter zufrieden und wollte diese Fassung in die gesammelten Schriften aufgenommen haben, ohne jedoch, wie gesagt, durchzudringen. Als im Jahre 1816 Kaiser Franz mit seiner Braut Karolina von Bayern in Rom weilte, eignete er, der kgl. bayrische Hofmaler und Pensionär, der Prinzessin das Drama zu und gab Widmungsverse bei; aber Müller erhielt nach der Vermäh-

6) Köpke, Ludwig Tieck I, 325.

lung[1]) das Gedicht zurück, ohne daß es nach München abgegangen war, wie man ihm versprochen hatte.

Endlich zwei Jahre später schritt Müller zur letzten, der fünften Umarbeitung, und auch diese sollte erst in Müllers Todesjahr veröffentlicht werden. Sie beschränkte sich lediglich auf die formelle Umwandlung von jedem Aufzuge in das selbständige Stück einer Trilogie, um die musikalische Aufführung zu ermöglichen. Denn ein Musiker Müller aus Wien, welcher das Drama zu komponieren begann, fand den Sängern zu viel zugemuthet. Die Komposition blieb unvollendet. Die der Ausgabe angehängte „musikalische Beilage" ist wohl der von Müller angefertigte Theil[2]).

Der Dichter hielt die Aufführung der Trilogie wenigstens auf einer Singakademie für möglich; er gibt dem Komponisten Hinweise auf die nothwendige Stimmung der Musik, wie auch dem Balletmeister und dem Dekorateur, denen die Oper vielfach Gelegenheit, sich zu zeigen, bot, Fingerzeige. Man dankt es Müller, daß er den Inhalt der Trilogie bei der Entstehungsgeschichte angab; denn so schwülstig auch seine Prosa ist, so ist sie doch noch leichter verständlich, als die Dichtung, bei welcher man sich Schritt vor Schritt fragen muß, was gesagt sein soll; und es wäre nicht leicht, ohne Müllers Erläuterungen ihren Inhalt zu bestimmen.

Vor allem ist der Stoff nicht dramatisch aufgefaßt; die Personen haben kein menschliches Leben, auch fehlen Figuren, die ihrem Wirken kräftig entgegenspielten. Nur Atropos verzögert den siegreichen Schluß des Stückes, welche jedoch Müller weich und theilnehmend schildert im Gegensatz zu der als nordisch gescholtenen Bearbeitung, wo die Parzen unerbittlich, ja feindlich waren. Der Zuschauer sieht zwar die Personen leidend, weiß aber bei Adonis und Venus von vorneherein, daß sie nur siegbringende Prüfungen zu bestehen haben und gewiß nicht abweichen vom Tugendpfade. Höchstens Amors Opfer kann berühren; in der That wird durch dieses die einzige dramatische Scene im Stücke herbeigeführt, die Scene, in der Venus wählen soll, ob sie Adonis oder Amor von den Qualen befreien soll. Eigenthümlicher Weise läßt Müller die Ent-

1) Am 10. November 1816. Springer, Gesch. Oesterreichs seit dem Wiener Frieden 1809. I, 115.

2) Die musikalische Beilage fehlt in der von mir benützten Ausgabe.

scheidung nicht zu Gunsten der reinen Liebe zu Adonis ausfallen, sondern gibt der Mutterliebe zu Amor das Uebergewicht, was die Götter auch billigen. Und wird auch Adonis zur Apotheose gerettet, so widerspricht doch dieser Entscheid der Tendenz des Stückes, Evangelium reiner, tugendhafter Liebe zu sein. Es ist dabei anzumerken, daß Müller jetzt das Sittliche der Liebe strenge betont und ganz von dem in Golo und Genovefa ausgesprochenen Grundsatz: reine Liebe sei auch im Genusse keusch, abgeht. Während für seine Jugendperiode das Schlagwort des ersten Theiles der nouvelle Heloïse: le délire gelten kann, entspricht Müllers Stimmung zur Zeit der Adonisdichtung dem zweiten Theile mit der Devise: la vertu. Die Thatkraft, die sich früher noch in dem Tugendkampfe der einzelnen Personen äußerte, ist aus der Trilogie fast ganz verschwunden, indem Atropos und ihr Rath, welcher der Prädestination gleich gelten muß, die Handlungen lenkt. Dies benimmt den Antheil an dem Treiben der ohnehin nicht individualisierten Personen vollends.

Kraftausbrüche, die in der Niobe viele Schwächen überdecken, werden hier vollständig vermißt. Alles ist breit und verschwommen und wälzt sich wie eine wunderlich gemischte, unklare Masse daher. So erreicht Müller durchaus nicht, was er anstrebt, den Gegenstand „nicht bloß abenteuerlich sondern interessant" darzustellen [1]). Was das Interesse hätte erhöhen können: der Antheil des Olympus an den Helden des Stückes, sein Streit gegen den Orkus, dessen Macht durch einen Fehltritt der Liebenden gewachsen wäre, tritt nirgends klar hervor.

Auch leidet die Oekonomie des Stückes darunter, daß die einzelnen Personen stets die geheimnißvollen Sprüche und ihre Pläne sich gegenseitig verbergen müssen und dadurch, um diese dem Zuhörer mitzutheilen, zu langen Monologen gezwungen werden, was freilich in einer Oper besser Statt hat als in einem Drama. Die Abtheilungen — jedes Stück der Trilogie zerfällt in drei Aufzüge — sind glücklicher getroffen als in der Niobe, da immer ein gewisser Ruhepunkt eintritt. Chöre begleiten reichlich die Handlung, soweit man von einer solchen sprechen darf; denn diese ist außerordentlich gering und fast nicht greifbar. Die Mischung der verschiedenen Mythen ist viel zu künstlich, um wirksam zu sein, und so breit das Stück ist, so ist doch zu viel hineingeheimnißt, um ver-

1) Adonis 204.

ständlich zu sein. Auch die angestrebte Vertiefung ins Ethische fesselt wenig.

Der sprachliche Stil entspricht der allgemeinen, nervlosen Auffassung; er ist eintönig und geschraubt. Das griechische Kostüm sollte durch einen leidenschaftlichen Ausbruch nicht gestört werden; aber klassische Ruhe und Größe trifft Müller ebenso wenig wie Klarheit in der angestrebten Beschränkung. Erstere wird durch tändelnde Partien, letztere durch die verwickeltsten Satzfügungen beeinträchtigt. Von einem regelmäßigen Bau des Dialogs ist keine Rede. Die Gesprächspartien sind zumeist in der reimlosen fünffüßigen iambischen Zeile verfaßt, vermischt mit Drei- und Vierfüßlern. Die Gesänge werden in drei- oder vierfüßigen iambischen gereimten Versen oder in gereimter daktylischer Dipodie vorgetragen. Doch ist die Metrik unbeholfen; der Satz schmiegt sich der Zeile nicht an; auch der Rhythmus ist nicht mehr frisch wie früher; Härten stören den Wortklang.

Der Dichter ist alt. Die Kraft seiner Natur und die ungebundene Ursprünglichkeit hatten den jungen Dichter achten gelehrt. Jetzt setzt er an die Stelle dichterischer Begeisterung eine Kritik, welche im allgemeinen auf richtigen Anschauungen beruht, die aber keineswegs die technischen Mittel kennt. Müller hat auch in der Besprechung von Gemälden ein gesundes Urtheil bekundet und war doch selbst ein herzlich schlechter Maler. So geht es auch hier; und in beiden Künsten empfindet der Maler-Dichter sein Unvermögen. Daher die nie ermüdenden Umgestaltungen, welche wirklich in ihrer Ausdauer Achtung vor dem Manne erzwingen und Bedauern mit seinem Unvermögen erwecken. Die Trilogie erinnert in allem an das gleich ungenießbare Gedicht Harmonia. Es würden sich wenige finden, die wie die Brüder Genelli und später Oehlenschläger Geschmack an der Trilogie finden. Die zeitgenössische Kritik schwieg über die Oper, und die Nachkommenschaft hat sie mit Recht vergessen.

Damit ist Müllers Thätigkeit im Felde der Operndichtung zu Ende, und es erübrigen von seiner gesammten dichterischen Produktion nur noch die Versuche in der Novellistik zur Besprechung.

Novellen.

Erzählungen vom Mahler Müller.

Unter diesem Titel erschien 1803 ein Büchlein, sechs Geschichten enthaltend. Die erste:

Der Rheinthurm behandelt die Geschichte der Grafen von Eberstein, welche aus Uhlands Gedicht Graf Eberstein bekannt ist. Es ist diese deutsche Sage[1]) jedoch mehr als Einleitung zur Schilderung der Liebe zwischen dem Ebersteiner und der warnenden Richarde benützt. Richarde wird zur Strafe für ihre Warnung vom Könige gefangen gesetzt im Rheinthurm. Dort besucht sie ihr Geliebter, Ludwig von Eberstein, als Harfner verkleidet; die Uebersendung einer rosa Schärpe hatte ihn ihrer Liebe zuvor versichert. Doch Bedo von Winzingen, sein ungeliebter Nebenbuhler, lauert ihm auf und wird zwar von dem Ebersteiner besiegt, aber auch der verwundete Sieger stirbt beim Schwimmen über den Rhein zum Thurme der Geliebten; Richarde haucht ihr Leben aus Gram über seiner Leiche aus.

Diese letzteren Züge sind vollständig im Geiste der schwärmerischen Ritterromantik, und dem entspricht auch der Stil. Es herrscht großer Reichthum an bildlichen, ausführlichen Vergleichen[2]); die Natur wird mißbraucht zum breiten Ausmalen von Stimmungsbildern[3]); an ausschmückenden Beiwörtern ist Ueberfluß; z. B. „Sanft trug sie der heilige Rhein auf seinem grünlichten Schooße hin nach dem Plätzchen, wo zwischen moosigten Mauern lieblich blühete die Blume der Hoffnung und Liebe[4])." Wie romantisch! Moosbewachsene Ruinen am Flusse, dazu die Anschauung von Hoffnung und Liebe als einer Blume!

Das Liebesleben ist äußerst empfindsam und schmachtend. Dem

1) Br. Grimm, Deutsche Sagen 1865. II, 150. No. 476.

2) Z. B. S. 17: „Groß wie das Entzücken irrender Meerfahrer, wenn das längst ersehnte Gestirn, welches ihrem Laufe zum Führer dienen soll, aus den schwarzen Wolken freundlich hervortritt."

3) Z. B. S. 25: „Die sinkende Natur warf eben ihre letzten lieblichen Strahlen auf die entschlummernde Erde, und über der ganzen Natur waltete heilige Stille."

4) 30.

Verfasser geht hier das Vermögen des Beschreibens aus; er behilft sich mit Aeußerungen wie: „Wer vermag derartige Gefühle in diesem feierlichsten Augenblicke seines Lebens zu schildern? Wer je in einer ähnlichen Lage sich befand, der wird dem edlen Jünglinge nachempfinden [1])." Aehnlich tritt der Dichter oft in ein subjektives Verhältniß zum Leser [2]). In der allgemeinen Behandlungsart findet sich manches der Schreibweise von Musaeus Verwandte; so die häufigen vergleichenden Blicke zwischen Sonst und Jetzt, das Anspielen auf ähnliche Figuren in Sage und Dichtung [3]).

Der Verfasser gebraucht alterthümelnde Formen und Wendungen [4]) und zeigt sich auch darin als Anhänger der romantischen Schule, welche dies seit dem Aufleben der deutschen Philologie liebte. Der Satzbau ist sehr ungeschickt; meist ganz kurze Sätze und im Gefolge eine Reihe von Relativsätzen, von denen jeder aus dem andern herauswächst.

Im gleichen Stile ist die zweite Erzählung, Das Wittwengericht [5]), gehalten; nur daß Archaismen und Naturschilderungen in beschränkterer Zahl vorkommen. Der Stoff ist ebenfalls der deutschen Sage entnommen [6]). Die Werbung der Maria von Arragonien um Guido von Aosta wird von diesem abgewiesen, worauf die erzürnte Kaiserin den Sachverhalt entstellt, so daß sie als die Verfolgte erscheint. Guido wird gerichtet. Doch seine Gemahlin Leonore erweist seine Unschuld durch das Gottesgericht, begibt sich aber des Anspruches auf Ottos III. als des Mörders Leben, sich begnügend mit dem Tode der Maria [7]). — Wiederum betont der Dichter wiederholt, daß das und jenes damals Sitte gewesen sei; er erzählt wie ein Chronist, der sich etwas darauf zu gute thut, die alten Geschichten so genau zu kennen. Die Armuth des Verfassers tritt wie in

1) 26.

2) Z. B. S. 37: „Und die Liebenden waren getrennt, getrennt auf ewig würde ich sagen wenn es erlaubt wäre zu frühe hinter den Schleier der Zukunft zu blicken."

3) Z. B. S. 12: „Mit ebenso so wenig Glück als jenem berühmten Sonettensänger von der spröden Laura zu Theil wart." Oder der Schluß: „Lange nach ihrem Tode lebten ihre Namen im Liede der Harfner, wie die Namen der reizenden Hero und des kühnen Schwimmers Leandros."

4) Z. B. „So sprach der alte Helm" 7; zwo, zwen 11, 20, 27, 29; „du hast bei mir nichts zu befahren." 28.

5) 43. 6) Br. Grimm II, 154. No. 480.

7) Ueber das Geschichtliche und die Quellen vgl. Wilmans, Otto III. 245.

der ersten Erzählung in den häufigen Wendungen „wer vermag zu schildern" und dergl. hervor.

Die dritte Erzählung [1]), Der getäuschte Buhle, behandelt den gleichen Stoff, den Goethe in der Braut von Korinth vorführt. Die Geschichte spielt jedoch in der Zeit Friedrichs I., eine Verlegung, welche wohl des Verfassers Vorliebe für das gelobte Mittelalter zu verdanken ist. Ganz unmotiviert wird eingangs erzählt, wie Heinrich von Ramstein den Kreuzzug Barbarossas mitmacht, nach des Führers Tod aber zurückkehrt, weil ihm Hunger und Mangel nicht behagen. Auf der Heimreise spricht er bei Berend von Hoheneck vor und erlebt mit dessen verstorbener Tochter Bertha die bekannte Nachtscene. Als Wein und Zeit den Ritter wieder getröstet hatten, freit er um ein Mädchen; da erscheint die Todte nochmals und verlangt den Austausch der Liebespfänder, der auch glücklich durch den Burgpfaffen bewerkstelligt wird.

Dieser Erzählung gibt der Verfasser ein lustiges Kolorit: nichts Schwärmerisches ist darin; aber alles ungeheuer abgeschmackt. Gerade diese „frohe jovialische Laune" widerstrebt dem Stoffe am meisten. Im Sprachlichen herrscht die abstoßendste Trivialität, z. B. heißt es [2]): „Wie er ihr liebliches Bild in seinem Herzen treuer und sorgsamer gehegt habe, als ein Amsterdamer Blumist seine Lieblingstulpe [3])." Daß solche Redensarten nicht satirisch verstanden sein wollen, sondern ganz ernst gemeint sind, beweist z. B. folgender Satz, bei dem der Gedanke an Satire ausgeschlossen ist [4]): „Es wird ein Anschlag ersonnen, den tosenden Geist in seinem Grabe zu verschließen, gleich einem Schnaphahn, der Wegelagerung treibt und die Reisenden anfällt, bis ein Stärkerer über ihn kömmt." Der Verfasser spielt den Gelehrten, erwähnt Kato, Plato, Galen. Neben deutschen alterthümelnden Ausdrücken [5]) mischt er viele Fremdwörter ein [6]). Hier ist eben alles verfehlt: Ton, Bilder und Sprache.

1) 67. 2) 78.

3) Vgl. S. 83: „Die liebliche Nachtgöttin tritt herein in all ihren blühenden Reizen, entzückend und verführerisch, wie eine herrliche Traube auf Hochheims köstlichem Rebhügel." Oder S. 93: „Die wohlthätige Zeit mit ihrem letheischen Wunderbalsam, welcher ächter und wirksamer ist als die Universaltinkturen der Cagliostros unserer Tage." 4) 100.

5) Z. B. Vor männiglich 80, 89; Ehespensin 90; sich eines Schwures abthun 95.

6) Z. B. Consulenten, Kommissionär, Expedizion, Deliberazion, Hipotese, Fakta.

Die vierte Erzählung[1]), Bertold von Zähringen, gleicht in der Färbung wieder mehr der ersten. Es wird die Geschichte Bertolds V. von Zähringen, Herzogs von Burgund 1186—1218, des letzten seines Stammes, vorgeführt[2]). Er vermählt sich in zweiter Ehe mit Agnes von Kiburg, die den Burggrafen Bucheck liebt und Bertold nur ehelicht, um Burgund von der verhaßten Herrschaft der Zähringer zu befreien. Dies führt sie durch die heimliche Vergiftung der Söhne Bertolds aus erster Ehe aus. Wolf aber, des Herzogs Diener, verräth diesem das Buhlen der Agnes und den Kindermord, worauf diese getödtet wird. Wolf verfolgt auch den flüchtigen Bucheck durch das westphälische Freigericht, das diesen erhängt.

Die ganze Anschauungsweise ist die eines romantischen Primaners, dem der Lehrer Schmuck der Sprache mit Bildern und glänzenden Beiwörtern anbefohlen hat[3]). Kraft ist gar keine in der Erzählung, und Müller verstand doch das Machtweib Mathilde in Golo und Genovefa so gut zu zeichnen. Alterthümelndes nur weniges wie auch in der folgenden Erzählung[4]):

Die schöne Provenzalin. Liebesschmachtend wird ein häßlicher Stoff aus der fränkischen Geschichte behandelt, der sich bei Gregor von Tours findet[5]). Theodebert soll die lombardische Königstochter Wisgarde heirathen, nimmt aber bei einem Einfalle in die Provence Deuterie, die schöne Provenzalin, gefangen, verliebt sich in sie und schließt den Ehebund mit ihr. Diese hält ihre Tochter aus erster Ehe Goswinde in einem Thurm am Moselufer verborgen, aus Eifersucht auf deren Schönheit. Theodebert, „der Flatterer", sucht sie auf, und von ihrer Erscheinung entzündet will er sie mit Verstoßung der Mutter zur Königin erheben. Da verabredet Goswinde mit ihrem Geliebten Alboin Flucht. Doch Deuterie

1) 103.

2) Schöpflin, hist. Zar.-Bad. I, 161—70, wo auch die Quellen genannt werden.

3) Vgl. 104: „Dem schmachtenden Wanderer war die Feste ein milder Stern in wolkigter Nacht, denn er fand in ihren sichern Hallen Teutschlands liebliche Tochter, die freundliche Gastfreiheit." Oder 138: „Bertolds Kraft verging, wie eine verlöschende Kerze im Hauche der Mitternacht." Auch der gespenstige Schauer des Mittelalters wird nicht vergessen, so am Schlusse: „Der ernste Wanderer sieht Bertolds Bild und gedenkt schauernd der vergangenen Zeiten."

4) 140. 5) Hist. eccl. Franc. III, cap. 20—27.

kommt dieser zuvor. Da sie ihres Gemahles Entschluß durch Beseitigung der Tochter zu nichte machen will, läßt sie Goswinde bei einer Spazierfahrt in einem von Stieren bespannten Wagen in den Fluß fahren. Alboins Rettungsversuch kommt zu spät; Deuterie aber wird entlarvt und in ein Kloster gebracht; Theodebert ehelicht Wisgarden und stirbt bald.

Von Charakterzeichnung ist hier so wenig wie in den vorangehenden Erzählungen die Rede. Wenn der Verfasser sagt[1]: „Doch wir wollen nicht weilen bei den Scenen der Gegenwart! Laßt uns zurückblicken auf den dunklen Schauplatz der Vorwelt, seinen ehrwürdigen Vorhang entfalten und an seinen romantischen Gestalten uns ergötzen, wenn sie auch nicht immer so lieblich als leichte Wölkchen im goldenen Abendglanze erscheinen," so kennzeichnet er selbst seinen Standpunkt. Das Schmachten der Liebe ist hier auf der Höhe angelangt[2]. Die Vergleiche werden häufig mit Blumen gezogen. Ausrufe in Gestalt von Fragesätzen kehren oft wieder.

Endlich die letzte Erzählung[3]: Ursprung der Welfen. Dem bekannten Stoffe[4] wird die Sage vom Ritter Isenbart vorausgeschickt, wie er einen Abt tödtet, dann aber auf einer Jagd Karl dem Großen das Leben rettet, wodurch er Verzeihung für seinen Mord und obendrein des Kaisers Schwester Irmintrude zur Ehe bekommt: ein Stoff, den Bruschius erwähnt[5].

Die Haltung dieser Erzählung ist wesentlich anders als die aller vorhergehenden. Der Ton ist bündig und einfach und artet nicht in Schwärmereien aus. Archaismen begegnen häufiger als früher[6]. Vergleichende Blicke auf die Verschiedenheit der Zeiten, Anspielungen auf Sagen und Sprüche alter und neuer Zeit finden sich reichlich. Der

1) 141.

2) Z. B. „Selige, selige Augenblicke des traurigen Herzensergusses, wenn zwo liebende, gleichgesinnte Seelen mit all ihren Gefühlen in einanderfließen, wie die schwesterlichen Thautropfen eines himmlischen Morgens. — Ach! wann werde auch ich euch feiern am Busen der Einzigen!"

3) 185.

4) Br. Grimm II, 209 No. 521. Eine ähnliche Sage mit dem Lokal Montfort im Nahthal theilt W. O. v. Horn mit Frkft. Conv. Bl. 1848. No. 222.

5) Chronol. mon. Germ. princ. Sulzbach 1682, 568 ff.

6) Z. B. Sich seines Lebens verzeihen 188, der Lagers verfehlen 195, thät als indicativ 189, entsatzte 192, Ehesponsin und Sponse 192 und 201 ꝛc.

Verfasser scheint hier einer deutschen Quelle ziemlich genau zu folgen und gibt wenig von seinem weichlichen Charakter dazu; daher ist diese Erzählung weitaus die genießbarste, wenn sie auch nicht gelungen genannt werden kann.

Der Stil dieser werthlosen Erzählungen wurde so ausführlich besprochen, um die Vermuthung aufzustellen, sie seien nicht von Maler Friedrich Müller verfaßt. Ein ähnlich schülerhafter Ton findet sich nicht in seinen ersten Jugendwerken, geschweige ist er bei dem Dichter der Genovefa möglich. Man wird auf Ulrich von Coßheim hinweisen, der auch dem Tone der früheren Romantiker zuneigt; aber einmal ist dort der Stil gewandter, und dann wurde schon bemerkt, daß die Ausschmückung dieser Idylle durch Tieck kein vollgültiges Zeugniß von Müllers Schreibweise gibt. Ob der Stil für Müller zur Zeit der Abfassung dieser Erzählungen 1793 [1]) möglich war, würde man am sichersten aus einer ungefähr gleichzeitigen Schrift des Dichter-Malers erkennen. Zeitlich am nächsten steht die Kritik der Carstensschen Werke in den Horen [2]); und hat auch Schiller den Stil vor der Aufnahme in die Zeitschrift abgeändert [3]), so läßt sich doch der gleiche Ton wie in den früheren Müllerschen Schriften an einzelnen Stellen erkennen; ein breiter aber kräftiger Stil; keine Spur von Weichlichkeit, von dieser Ueberfülle schmückender Adjektive, von Ausmalerei des Stoffes. Und die späteren Erzeugnisse Müllers huldigen nur dem romantischen Klassicismus, nicht einer schmachtenden Ritterromantik. Dann trat auch Friedrich Müller, so persönlich aufgefaßt seine meisten Dichtwerke sind, niemals mit seinem Ich hervor, wie es der Verfasser der Erzählungen häufig thut. Und so ungelenk der Müllersche Satzbau ist, so ist er doch nicht so eintönig wie der hier vorliegende. Auch Alterthümelndes in der Sprache findet sich bei Friedrich Müller sonst nirgends, so wenig als er irgend wo in der Orthographie der Erzählungen schreibt.

Auf den Pfälzer Müller weist allerdings die Stoffwahl hin; denn es werden zum Theil Rhein- und Moselsagen erzählt. Auch Ausdrücke wie: „ihren Fersen taumelt bluttrunken der Tod nach“ [4]), oder „der braune Schleier der Nacht“ [5]) — bei Müller wird die Nacht immer als braun

---

1) Diese Jahrzahl ist unterschrieben. 2) 1797. III, 21.
3) Brief an Goethe 7. Februar 1797. 4) 5. 5) 50.

bezeichnet — würden seiner Gewohnheit entsprechen; aber es finden sich kaum mehr, welche auf ihn hinweisen. Einzelne Gedanken, welche Müllers Ansichten durchaus zuwider laufen, wiegen solche Anklänge vollständig auf. So würde z. B. der Dichter bei all seiner Leichtfertigkeit nicht wie der Verfasser sagen, daß die Bande der Ehe, „was auch die lügenhaften Dichter (!) davon sagen mögen", öfter eine lastende Sklavenfessel als eine leichte Blumenguirlande seien [1]).

Diese innern Gründe werden durch äußere gestützt. Die Erzählungen sind „meiner Auguste" gewidmet; eine solche ist aus Müllers Lebensbeziehungen wenigstens nicht bekannt. Schwerer wiegt Folgendes: Die Erzählungen sind unterzeichnet: „Geschrieben im vogesischen Gebirge 1793." Müller war aber seit Herbst 1778 in Rom und verließ Italien nie mehr. Eine Fiktion ist bei ihm, der sich gerne mit seinem römischen Aufenthalte brüstete, nicht anzunehmen. Fernerhin ist das Büchlein bei J. C. Himmel in Mannheim erschienen, während Müllers Dichtungen vorher sämmtlich bei Schwan verlegt waren, und er wohl auch dessen Nachfolger Götz zu seinem Verleger gewählt hätte, der ja anfänglich auch die gesammelten Werke verlegen sollte. Dazu kommt, daß im Druckjahre 1803 gar keine Buchhändler- oder Buchdruckerfirma J. C. Himmel in Mannheim bestand [2]).

Daß die Erzählungen in die Werke nicht aufgenommen sind — die Herausgeber hätten sie wohl als romantische Erzeugnisse nicht zurückgewiesen — spricht wenigstens nicht gegen die Vermuthung. Sie wird dadurch etwas gestärkt, daß weder Eckstein, der doch Müllers Thätigkeit auch außerhalb der in den Werken 1811 erschienenen Stücke näher kennt [3]), noch irgend ein anderer Zeitgenosse derselben Erwähnung thut; freilich sind dies beides keine absolut sichern Beweise, da die Ausgabe nicht vollständig ist, und auch Eckstein nicht alle Erzeugnisse nennt. Aber daß Müller in seinen Briefen an Batt, wo er seine dichterische Thätigkeit

1) 107.

2) Wenigstens ist solche in bibliographischen Handbüchern nicht nachzuweisen; eine alte Verlagshandlung in Mannheim weiß nichts von ihr, und auch das grßhgl. Paßbureau daselbst beantwortete meine Anfrage in dieser Beziehung dahin, daß diesseits von einer Existenz besagter Firma nichts bekannt sei.

3) D. Mus. 1813. IV, 252.

darlegt, keine Silbe von denselben spricht, ist eine festere Stütze der Vermuthung[1]).

Ein sicherer Beweis gegen die Unächterklärung läßt sich nicht beibringen, oder es müßten neue Quellen ihn bieten. Daß eine ungeübte Hand Müllers Abwesenheit benutzt habe, um mit dessen Namen, der in der Pfalz etwas galt, ihren Schriften Leser zu gewinnen, ist möglich. Zu einer sicheren Deutung auf eine bestimmte Persönlichkeit ist kein Anhaltspunkt geboten. Die Annahme, das Büchlein sei eine Buchhändler- oder Buchdruckerspekulation, welche Zerstreutes in zusammenfassendem Nachdruck auf den Markt bringen wollte, würde zwar die Verschiedenheit des Stiles der Erzählungen gut erklären; doch stören dabei die vorgesetzte Widmung so wie die Nachschrift: geschrieben im vogesischen Gebirge, welche doch auf eine einzelne Person als Verfasser hinweisen. Jedenfalls würde die dichterische Begabung des ächten Maler Müller durch die Vermuthung von einem schlimmen Schatten befreit; denn so sehr auch sein Geist in den zu Rom um die Scheide des Jahrhunderts verfaßten Werken nachließ, so tief war er doch um diese Zeit noch nicht gesunken. Die beiden Hauptgründe: 1) die Unmöglichkeit der Datierung und 2) die absolute Stilverschiedenheit machen die Vermuthung, Friedrich Maler Müller sei nicht der Verfasser dieser Erzählungen, zwar nicht zu absoluter Gewißheit, aber doch zu einer unleugbaren Wahrscheinlichkeit.

Anders steht es mit einer Novelle Müllers, die man in seinem Interesse gerne für unächt erklären würde; aber sicher ohne jedes Recht. Es ist dies

Der hohe Ausspruch oder Chares und Fatime, eine altpersische Novelle[2]).

Die Frage, wie Müller dazu kam, einen morgenländischen Stoff zu ergreifen, nachdem er an der deutschen Sturm- und Drangperiode

1) Wenn Kronprinz Ludwig am 22. Juli 1822 No. 201 an Martin Wagner schreibt: „Schwer, sehr ist es seinen Erzählungen lebendige Darstellung zu erreichen“, so bezieht sich dies auf die Schilderungen im Faust; denn vorher in No. 301 fragte Wagner nach des Kronprinzen Gutachten über Müllers Faust, und Ludwig schreibt im bezeichneten Briefe: „Müllern über seines Fausts Theil, daß reich seine Phantasie“ 2c. und fährt mit obigem Satze fort.

2) Zuerst erschienen Herbst 1824 in den Rheinblüthen auf das Jahr 1825, dann in Carlsruhe bei Gottl. Braun 1825 und in der klassischen Kabinetsbibl. B. XXII. Wien bei Chr. Fr. Schade 1825. Nach der letzten Ausgabe sind hier die Citate.

Antheil genommen hatte, während er in Rom seit vielen Jahren die Antike studierte und nicht bloß in bildender Kunst kritisierte und schaffte, sondern auch poetisch der Antike eine Huldigung brachte; diese Frage könnte man mit dem Hinweis auf die von Klinger, Wieland und andern verarbeiteten orientalischen Stoffe beantworten wollen. In der That scheint Wielands Oberon, insoferne er den Sieg der Duldenden nach vielen Hindernissen verherrlicht, Müller eine gewisse Stütze gewesen zu sein, einen ähnlichen Stoff zu behandeln [1]. Und doch was die Zeit an orientalischen Geschichten schuf, war märchenhaft, war phantastische Feenpoesie. Das ist nicht Müllers Novelle; sie führt an sittenverderbte Höfe, zeigt bedrängte Unschuld, aber kein zaubervolles Morgenland. Auch bietet das dargestellte rohe und gewaltthätige Hofleben keine Anhaltspunkte zum Vergleiche mit zeitgenössischen Zuständen, gegen die man unter der Maske ferner Länder eine Satire suchen möchte.

Müllers Novelle hat ihre Veranlassung lediglich in einer Jugenderinnerung. Der Jüngling war von Anshelm von Zieglers asiatischer Banise so sehr begeistert worden, daß er den Roman sofort in Alexandriner zur Oper umsetzte. Kein Wunder; war doch Zieglers Roman so oft mustergültig gewesen [2] und fesselte noch um die Mitte des vorigen Jahrhunderts die Gemüther; gerade in den fünfziger Jahren erschienen zwei Auflagen, daneben eine deutsche, engländische, ägyptische Banise als Nachahmungen; auch veröffentlichte Fr. Melch. v. Grimm 1743 ein Trauerspiel Banise und Schuch gab um dieselbe Zeit „Die Banize“ [3]; so kam es, daß der Held des Romans, Chaumigrem, auch nicht auf des jungen Goethe Puppentheater fehlte [4]. Die Reinschrift der Müllerschen Opera Banise geht nicht über den Anfang hinaus; aber der junge Dichter war wohl weiter vorgedrungen, wie Oertel vermuthet [5]. Sei es, daß Müller nur dieser Versuch, sei es, daß ihn auch Zieglers Buch selbst nach Rom begleitete, jedenfalls behielt er den Stoff treu im Gedächtnisse,

---

1) Einige Punkte möchten eine flüchtige Berührung vermuthen lassen; beide Werke theilen den Namen Fatime, lenken die Spannung auf den Inhalt eines reichverzierten Kästchens.

2) Cholevius, Romane des siebzehnten Jhrhs. 152 ff. Vgl. Gottsched, Nöth. Vorrath 284, 286, 291, 293.

3) Theat. Journal für Deutschland. 1777. I, 64.

4) Wilhelm Meisters Lehrjahre B. I, cap. 6. 5) A. a. O. 3.

und der große Eindruck aus der Jugendzeit verschwand niemals. Blieb er ja doch auch seinen übrigen Stoffen treu: er gestaltete den Faust um, dichtete von neuem die Geschichte von Rhin und Luitberta, baute die Adonismythe aus. Und je mehr sein Leben sich dem Ende zuneigte, desto eifriger beschäftigte er sich mit dem Abschlusse seiner Werke. So schreibt der Dichter 1820 an Therese Huber in dem oft angezogenen Briefe: „Fern von allen weiteren Projekten, verlasse ich zufrieden das Licht der Sonne, lange schon zur weitern Pilgrimschaft ausgerüstet, wenn die Parzen mir vergönnen, dasjenige was so wohl mit dem Pinsel als mit der Feder unvollendet sich bey mir noch vorfindet, auszuführen.“

Als nun der Greis seine Entwürfe durchblätterte, mag ihm auch das Heft zur Hand gekommen sein, worin die Skizze zur Oper Banise sich vorfand. Die alte Neigung zum Stoffe erwachte, das Streben, alle Pläne abzuschließen, unterstützte den Wunsch, das Vorgefundene zu überarbeiten. Daß er nicht die Opernform beibehielt, darf nicht verwundern; hatte der Dichter doch inzwischen antike Stoffe zur Darstellung gewählt und einen höheren Begriff von der Oper bekommen, als daß er den Stoff der Banise hätte in eine solche einkleiden mögen; auch konnte er ja den Alexandriner jetzt nicht mehr benützen. So griff Müller auf die Gattung zurück, in welcher ihm der Stoff bekannt geworden war, und es entstand darnach die persische Novelle: Der hohe Ausspruch. Den Nachweis der genauesten Uebereinstimmung dieser Novelle mit der asiatischen Banise, sowohl mit deren erstem Theil von Ziegler, als dem zweiten Hamannschen, der ja nur ein Abklatsch des ersten ist, liefert folgende Zusammenstellung.

Der Kern des Stoffes in beiden Werken ist: Verfolgte Unschuld siegt. Im blutigen und muthigen Pegu, dem zweiten Titel der Banise, wie auch Müllers Novelle einen Doppeltitel hat, gelangt der Prinz Balacin nach unglaublichen Wirren zur Vereinigung mit der geliebten Kaiserstochter Banise; im hohen Ausspruch Chares ebenso zur Verbindung mit Fatime. In beiden Romanen entwickeln sich neben diesen Hauptfiguren parallele, lange gehinderte und glücklich abschließende Liebesverhältnisse, deren Zahl bei Müller am Ende der Novelle die gleiche ist wie am Schlusse von Zieglers Banise. Eine Menge von Einzelpunkten nahm Müller aus der Banise herüber; nur die stärkste

Ausnützung kann solche Gleichheiten geben, wie sie hier möglichst kurz angedeutet werden [1]).

H. A. I, 17. Liebe zum Bilde einer Unbekannten. A. B. II, 304.
I, 19. Das Bild wird zusammen mit Briefen gefunden. II, 301.
I, 20. Diese geben jedoch nicht den gewünschten Aufschluß. II, 304.
I, 18. Der anfängliche Zweifel, ob das Bild Porträt oder Künstleridee sei, wird zu ersterer Annahme gelöst. II, 302.
I, 21 ff. Die Erkundigung nach dem Modell des Bildes ist umsonst. II, 308 ff.
II, 35. Der Besitzer geht des Bildes verlustig. II, 515.
I, 16. Kampf mit einem Löwen an einem Abgrunde bei einem Flusse. I, 9. Kampf mit einem Tiger an abhängigem Ufer.
I, 30, 44. Verlockungen zum Buhlen. I, 20, 31, 95 u. ö.
I, 59, 110. Räuberüberfälle. I, 147, II, 30.
I, 60. Ein Pferd fällt sich beim Straucheln über eine Wurzel todt. II, 61. (Solche kleinen Züge entlehnt Müller!)
I, 109 f. Eine Jagd wird angestellt als Gelegenheit zur Gefangennahme. II, 8.
I, 110. Entführung der Begehrten. II, 30.
I, 112. Die Gefangene wird besonderer Pflege anempfohlen I, 358.
I, 114 ff. Versuchung der Gefangenen. I, 378, II, 389.
I, 120. Ein Schlaftrunk beim Buhlversuche hindert die Berührung der Unschuld. I, 402. (Jedoch verschieden benutzt; in der A. B. nimmt ihn der Prinz, im H. A. scheinbar die Begehrte.)
I, 117. Eine Dienerin besteigt statt der bedrängten Herrin das Buhlbett. I, 127 ein Diener für den Herrn.
I, 118. Die in ihrer Unschuld Bedrohten weigern Verstellung. I, 127.
I, 129, 158. Der Liebende befreit in fremder Gestalt die Geliebte; H. A. als Kerkermeister, da die Geliebte gefangen ist; A. B. I, 358, 374 hilft der befreundete Gefängnißaufseher zur Flucht, und I, 602, 615 befreit der Liebende als Opferpriester die im Tempel befindliche Geliebte.
II, 36. Einer der Tugendhelden wird in der Nähe eines Baches niedergestochen und von Freunden aufgefunden. I, 3, 12.
II, 45. Der Kronprinz verheimlicht seine Würde. I, 12, 15 vgl. I, 29.
II, 132. Ein Verlorener wird am Brandmal wieder erkannt. I, 624.
II, 68. Ein Todtgeglaubter lebt. II, 241, 243.
II, 17. Die Schilderung der Schönheit einer Dame reizt die genußsüchtigen Herrscher, diese zu sehen. I, 351.
II, 21. Beiden Schönheiten ersten Ranges steht eine minder bedeutende Schönheit zur Seite. I, 394.
II, 23. Der Liebende wird ungeduldig über seiner Geliebten Gespräch mit dem Verführer. I, 381.

1) Ich citiere nach der Ausgabe der Banise Leipzig 1728 = A. B. Hoher Ausspruch = H. A.

H. A. II, 25. Er bekommt dabei trübe Ahndungen. A. B. I, 254.

II, 21. In der That wird der Verführer von der Schönheit der Geliebten gefesselt. I, 356.

II, 70. Der Verführer gestattet Aufschub des Genusses seiner Gefangenen zu ihrer Erholung vom Schreck. I, 413.

II, 73. Die Versuchte wehrt sich mit einem Dolche. I, 552.

II, 40. Sie opfert sich, um dem Verführer zu entfliehen, den Göttern als Mädchen. I, 104.

II, 83. Ein Zweikampf beweist die Unschuld einer Dame. I, 501.

II, 84. Ein schwarzer Ritter tritt beim Gottesgerichte auf. I, 228.

II, 63. Plötzliches Eingreifen zu Gunsten der bedrohten Unschuld und Verschwinden des Thäters. I, 299.

I, 145. Der Liebende verkleidet sich als Kaufmann. I, 374, II, 497.

I, 84, 141. Ueberhaupt entstellende Vermummungen. I, 372 u. ö.

II, 139. Selbstmord durch Kopfeinstoßen. II, 766.

I, 70. Ein Kistchen, dessen geheimnißvoller Inhalt sich im Tempel lösen soll, entspricht A. B. dem geheimnißvollen Zettel aus dem Tempel. I, 144; II, 43.

I, 74. Beides zur Aufbewahrung an Dritte gegeben. II, 45.

I, 75. Giftige Schlange. II, 533. (Müller verwendet hier ganz unvernünftig etwas, was in A. B. passend war, im H. A. nicht; dort schläft ein Mann nachts im Freien und wird von der Schlange gebissen; hier sitzt eine Dame in einem Lustgarten bei ihrer Mutter und reißt eine ihr nahende Schlange hinweg, ohne daß es für den Charakter der Dame oder die Entwicklung der Situation im geringsten ausgebeutet würde.)

I, 93 ff. Schloß mit dunkeln Gängen, geheimnißvollen Gefängnissen 2c. II, 278, 284.

I, 103. Kanal als Grab der Hingerichteten; Fluß als solches. I, 8.

I, 119, 124. Eifersucht der Gattin des Verführers. A. B. II, 15, 653.

I, 96, 127. Grausame Frauengestalten. II, 190 u. s. w.

Verwandte Charaktereigenschaften in der letzten Art ließen sich noch manche angeben; z. B. die Aehnlichkeit des Sapores mit Chaumigrem, des Rewes mit dem Rolim; es lohnt aber nicht der Mühe, weil alle Personen zu wenig individualisiert sind, also in beiden Romanen nur allgemein der Typus des Guten: Reinheit, Tugend, Tapferkeit und des Schlechten: Lüsternheit, Bosheit, Feigheit hervortritt; nur daß Müller bei der sehr erwünschten Beschränkung der Personenzahl öfters mehrere von Ziegler und Hamann vertheilten Züge in einem Bilde zusammenfaßt.

Es versteht sich von selbst, daß die angeführten 43 Parallelstellen nicht auch die ganz gleiche Anwendung haben oder sich im Erfolg völlig

gleich stehen; Müllers Entlehnung ist trotzdem durch die Uebereinstimmung in so vielen Punkten, gerade auch in Kleinigkeiten hinreichend erwiesen.

Uebrigens fehlt es auch an Aehnlichkeit in der Anlage des Romans nicht. Charakteristisch ist die Art lange Erzählungen einzuflechten, eine Vorliebe, die in der asiatischen Banise bis zur äußersten Ermüdung zum Ausdruck kommt [1]), die Müller in demselben großen Umfange theilt, wenn auch nicht so häufig [2]); ja sogar Erzählung in Erzählung findet sich, so daß der Redende im dritten Ich spricht [3]). Schon in der Banise werden diese Partien durch Theilnahmsausdrücke des Sprechers oder der Hörenden unterbrochen; öfter geschieht dies bei Müller, wodurch man doch zuweilen wieder festen Boden in der Situation fassen kann. Ebenso wie in der Banise [4]) schaltet Müller auch in den hohen Ausspruch [5]) Gesänge zum Theil mit Lautenbegleitung ein; gerade so wie in beiden Büchern Briefe eingeschoben werden [6]). Beide Dichter lieben die Manier, auf ein Ereigniß geheimnißvoll anzuspielen und dem angeregten Hörer dasselbe langsam zu enthüllen [7]). Wie überhaupt Angst als das größte Spannungsmittel dient. So wird jede Entscheidung bis zum äußersten Momente aufgespart; die Betheiligten halten die gefährdeten Personen stets schon für todt; sie sind es auch um ein Haar — da naht der Retter plötzlich. Auch darin bleibt Müller dem Original treu, daß er wie Ziegler und Hamann alles ins Unmäßige hinaufschraubt, was ja früher dem Dichter der Sturm- und Drangperiode eigen gewesen war, das aber der Sänger des Adonis abgelegt hatte. So z. B. fließen in beiden Büchern ganze Ströme von Thränen; oder schwer verwundete Personen haben eine unglaubliche Lebenskraft zu rascher Erholung u. dergl. Müllers hoher Ausspruch, sonach stofflich und formell deutliche Nachahmung der Banise, war wohl die letzte dieses oft bearbeiteten Romans. Und das „bunte, reichhaltige (!) Gebilde" erinnert „in der vielverschlungenen Füh-

1) I, 46, 137, 275, II, 14, 169, 357, 612, 710.
2) I, 34, 85, II, 45, 124.
3) A. B. I, 208. H. A. I, 105, 142.
4) I, 62, 88, 173, 320, 608, II, 352.
5) I, 50, 66, 134, II, 27.
6) A. B. I, 38, 205, II, 355. H. A. I, 167, 169, II, 38, 107.
7) A. B. I, 86, 164. H. A. II, 108.

rung seiner Fäden und in der oft an naive Umständlichkeit streifenden Breite seiner Darstellung" viel mehr an diesen Roman als „an den italienischen Novellenstyl", an den Wilh. Müller sich gemahnt fühlt, wobei er jedoch zugibt, daß die persische Novelle ihrem „Geiste nach durchaus ohne Verwandtschaft dasteht [1])".

Doch weicht Müller in einigen Punkten von der Vorlage ab und gibt einzelne neue Züge hinzu. Vorweg sind Müllers Namen durchaus frei gewählt. Dann gibt Müller dem Roman eine Tendenz, welche Ziegler nicht hinein legte; Müller kämpft darin für die Menschenrechte [2]), kämpft gegen Konventionelles [3]).

Eine wichtige Verschiedenheit zeigt sich darin, daß in der asiatischen Banise alles glücklich endet; vor allem gelangt Balacin zur glücklichen Vereinigung mit Banise; Müllers Chares erlangt zwar auch seine Geliebte, trifft sie noch lebend, aber ihrer Zunge beraubt, und noch vor der Befreiung stirbt Fatime. Es wurde auf diese Eigenthümlichkeit Müllers, unglückliche Liebesverhältnisse in seiner Dichtung zu bevorzugen, schon hingewiesen.

Ferner behielt Müller zwar die schlechten Männercharaktere Zieglers bei, aber doch theilt er den Frauen noch größere Abscheulichkeit zu; diese werden die Leiter des Ganzen, die Meister der Intrigue, wie Müller auch im Drama Genovefa den gehässigen Charakter von dessen männlichem Träger in der Sage auf ein Weib gewälzt hat. Es wurde oben betont, daß bei einer allgemein stofflichen Verwandtschaft aus Zieglers Banise kleine Züge für die Genovefa entlehnt seien; hier ist ein umgekehrter Einfluß des fertigen Dramas auf die Neubildung des Romans bemerkbar. Man darf also in den königlichen Frauen im hohen Ausspruch ein gesteigertes Bild der Mathilde sehen und bei dem Buhlen Aly an Wallrad denken.

Dazu, daß Müller seine Hauptfiguren zu vorzüglichen Dichtern stempelt, gab die Banise Anlaß, welche gleichfalls dichtet, und die Einführung mehrerer Gesänge in Zieglers Roman. Das Interesse für seine Heldin sucht Müller zu steigern, indem Fatimens königliche Abstammung nicht wie bei Banise von vorne herein fest steht, sondern erst später er-

1) Wilh. Müller, Verm. Schrftn. ed. G. Schwab 1830. V, 401.

2) I, 85, 164, II, 119. 3) I, 170, II, 148.

kannt wird. Ferner ist die Idee, den Ausschlag durch ein richterliches Urtheil zu geben, von Müller erfunden als Ersatz für den kriegerischen Entscheid, welcher in der asiatischen Banise eintritt. Müller hat überhaupt das Kriegsgetümmel, welches bei Ziegler und noch mehr bei Hamann in bevorzugter Breite tobt, ausgeschlossen. Ebenso vermeidet er die hier beliebten Beschreibungen von Festen, Prunkzügen und dergl.; ja als er einmal beim Einzuge des Prinzen zum Gerichte dazu Veranlassung findet, entschuldigt er sich gewissermaßen [1]).

Müllers Novelle, obwohl die Personenzahl verkleinert, das Ganze etwas zusammengepreßt ist, bleibt bei der Eintönigkeit des Stoffes und der zur Darstellung verwandten Mittel dennoch zu gedehnt. Wenn der Dichter auch das Blutdürstige und das Abscheulichste des Zieglerschen Romans etwas mildert, der Leser hat noch Häßliches in Ueberfülle vor sich. Weder Stoff noch Ausführung bietet etwas Aesthetisches.

Sollte bei der mangelhaften Ausführung der Novelle diese kein Jugendwerk und nur erst 1825 dem Druck übergeben sein? Man würde einem Jünglinge lieber das Unvermögen, zu gestalten, und die sklavische Abhängigkeit verzeihen als einem fünfundsiebzigjährigen Greise. Aber manches widerspricht dieser Ansicht. Müller hat kein Stück, das er früher geschrieben, ungeändert gelassen; zum Theil auch gedruckte nicht, wie z. B. Das Heidelberger Schloß. So wird er wohl auch hier eine umgestaltende Hand angelegt haben. Der vierzehnjährige Knabe wäre kaum darauf gekommen, im Gegensatz zum Original die Frauen in den Mittelpunkt zu stellen. Ebenso wenig hätte der jugendliche Dichter die Erfahrung im Ausschmücken von lüsternen Situationen gehabt, wie sie der römische Künstler besaß und ohne Anlehnung an die Banise einführte. Schwerlich hätte sich Müller 1763 Krieg und Prunk entgehen lassen; auch zeugt die Personenbeschränkung von einem Geschicke, das der Knabe kaum besaß. Ferner, arbeitet ein vierzehnjähriger Dichter mit der Tendenz für die Menschenrechte, gegen das Konventionelle? Müller lernte diese Ideen wohl erst durch seinen Umgang mit Litteraten kennen.

Auch der Stil der eingeflochtenen Gedichte hat gar nichts jugendlich Gewaltiges oder anakreontisch Tändelndes, wie es Müller am Anfange seiner Dichtung aufweist; im Gegentheile stellt der regelmäßige und

---

1) H. A. II, 144.

doch nicht gelenke Bau und gemessene, verschwommene Ton der Gedichte diese den Gesängen des Greises gleich.

Dieser Punkt wiegt am schwersten für die Annahme einer späten Abfassungszeit. Seine Jugendentwürfe muß der Dichter bei der Ueberarbeitung benützt haben; sonst hätte er sich wohl weniger streng ans Original gehalten, wie er sich doch z. B. in der Adonismythe von Ovid sehr frei gestellt hatte. Wilhelm Müller fühlt richtig heraus, daß der Sturm und Drang der Jugend nicht selten durchklinge, wenn auch der daraus gezogene Schluß, die Novelle könne zu des Dichters früheren Arbeiten gehören und sei gegenwärtig nur hervorgezogen, nicht hervorgebracht, dahin berichtigt werden muß, daß sie eine Ueberarbeitung einer älteren Fassung ist, als welche sich auch ein Theil der Gedichte zeigt [1]. Daß der Roman schlecht ist, kann nicht verwundern; die Kraft des Dichters war seit dem Abschlusse des Adonis noch mehr gesunken.

Sehr auffallend erscheint die Beurtheilung dieser Novelle aus dem Munde eines Romantikers. Ludwig Robert schreibt aus Carlsruhe am 15. Oktober 1824 an Ludwig Tieck [2]: „Aber nun kommt etwas, das ich fast für eine Pflicht, die Ihnen obliegt, halte. Nehmlich eine Beurtheilung jener Novelle zu geben, die in den diesjährigen Rheinblüthen vom Mahler Müller in Rom abgedruckt ist. Sie haben sich früher für dieses Talent interessirt, sie waren der Herausgeber desselben, er hat eine lange Reihe von Jahren geschwiegen und erscheint nun endlich wieder auf dem Felde der deutschen Literatur. Ich glaube, daß sie dieses nicht ignoriren dürfen und gut wäre es, wenn man den derben Tüchtigen, wenn auch ein wenig Unmodischen, neben die süßlichen Zierbengel unserer Almanache zu Nutzen und Frommen des nervenschwachen Publikums hinstellte. Die moralische Kraft in seinen obscönen Schilderungen, die nicht nur nicht lüstern machen, sondern Abscheu erregen und dennoch Produkte der Kunst bleiben, ist bewunderungswürdig, ist kunstreich, künstlich und sogar ein Kunststück. Wäre das Ende der Erzählung minder breit, so wäre, ich wenigstens, vollkommen mit ihr zufrieden. Ich bin begierig, was Sie darüber sagen werden; aber thun Sie es ja! Es kostet Sie ja nur ein Stündchen. Aber thun Sie es bald, denn dadurch

1) W. Müller, Verm. Schrftn. ed. G. Schwab 1830. V, 402.

2) Holtei, Briefe an Tieck III, 169.

würden Sie den Debit des Taschenbuches und also meines Schwagers Nutzen vermehren. Sie dürfen ihm wohl diesen Gefallen erzeigen"[1].

Dieses günstige Urtheil Roberts ist durch den Müllerkultus der Romantiker bestochen. Tieck würde Roberts Ansicht nicht getheilt haben; leider war nicht festzustellen, ob und wo Tieck dem Wunsche des Briefschreibers nachgekommen ist; er hat es wohl vorgezogen, zu schweigen.

Es war kein lebensfrischer Faden mehr, den Atropos abschnitt, um ein bei Müller sehr beliebtes Bild zu gebrauchen, abschnitt in demselben Jahre, in dem Müllers letzte Schöpfungen erschienen. Die Dichtung, die auf der Schwelle seiner frühesten Jugend steht, sollte auf der höchsten Stufe seines Alters wieder begegnen.

Müllers dichterische Thätigkeit zerfällt in zwei Perioden; die eine umfaßt die Jahre 1774—81; die andere die Folgezeit. Sie sind wesentlich verschieden; der Charakter der ersten, allein bedeutenden ist Natur, der der zweiten Kritik. Müllers Blüthe fällt mit der Blüthe der Sturm- und Drangperiode zusammen. Nur wo er deren Tendenzen huldigt, wo er lebendige deutsche Gegenwart nach der Natur zeichnet oder doch mit diesem natürlichen Blicke auf ferner liegende Stoffe sieht, ist der Dichter glücklich. Sind seine Kraftausbrüche auch nicht weniger derb und rauh als die der Zeitgenossen, so ist er doch den meisten an herzlicher Wärme und naiver Einfachheit überlegen. So wird das Schauspiel Golo und Genovefa einer der bedeutendsten Vertreter der dramatischen Dichtung dieser Zeit. Aber noch mehr mit den Idyllen erwirbt sich der Dichter eine litterargeschichtliche Stellung, weil er hierin originell und einzig dasteht. Als Oper ist seine Niobe nicht unbedeutend, von den Gedichten haben die der volksthümlich-epischen Richtung zugehörigen den meisten Werth.

Die zweite Periode der Müllerschen Dichtung hat ein ganz anderes Gepräge; er kritisiert Schritt für Schritt seine Leistungen; das zeigt z. B. die vielfache Umarbeitung des Adonis. Nicht mehr Naturtreue ist das Ideal, sondern die Kunst. War Müllers Dichtung früher Ausbruch

1) In welcher Beziehung Varnhagen von Ense (dieser ist doch Roberts Schwager) zu den Rheinblüthen — ein anderes Taschenbuch kann nicht verstanden sein — steht, konnte ich nicht ermitteln.

divinatorischer Begeisterung, so ist sie in der zweiten Epoche Erzeugniß bewußter Ueberlegung. Für das Auffassen und Abspiegeln der Natur reichte Müllers Anlage aus, nicht so sein Wissen und Können für die Anwendung reiner Technik. So verzeichnet die Litteraturgeschichte von Müllers Dichtwerken der zweiten Periode wenig mehr als die Namen.

Es ist ein merkwürdiger Scheidepunkt in Müllers Leben, dieses Jahr 1780 auf 81. Eine schwere Krankheit warf den Dichter darnieder, er wurde Katholik, seine Malerei gerieth auf Abwege, er verließ die Produktion und ward Kritiker — aus Brotmangel. Bis hieher scheint die Berührung mit Deutschland nachgehalten zu haben, von da ab gewinnt das welsche Land Einfluß, wenn er auch deutscher Patriot bleibt. Und dieselben Jahre sind der Wendepunkt in Müllers poetischen Leistungen. Auch äußerlich zeigt sich der Verfall der dichterischen Gabe; Müller dichtete in den sechs Jahren vor 1781 mehr als das Doppelte von dem, was die vierundvierzig folgenden Jahre erzeugten. Dieser Umschwung in Müllers Dichtweise hangt mit seinem äußeren Leben zusammen, das einen anderen Mittelpunkt bekommen hatte. Müller war Antiquar, war Kunstrichter geworden, und die kritische Gewohnheit machte ihren Einfluß auch in der Poesie geltend.

Kritische Aufsätze und Anzeigen.

Schon bevor Müller in Italien sich dem eingehenden Studium der Kunst hingab, hatte er sein Urtheil an Kunstwerken geübt. Wie er sich in der Dichtung der Revolution anschloß, so war er auch künstlerisch oppositionell gesinnt; „er konnte das Meiste nicht ausstehen, was über die Malerei geschrieben worden, und man noch schrieb" [1]).

Ein vereinzelter Vorläufer seiner späteren reicheren kritischen Thätigkeit ist schon aus Müllers deutscher Zeit zu verzeichnen. Die Mr. unterzeichnete Recension von Mechels La Gallerie de Dusseldorf in den Rheinischen Beiträgen zur Gelehrsamkeit 1778 [2]) war bisher nicht als Müllersche Schrift bekannt. Daß Maler Müller der Verfasser ist, beweisen außer der großen Stilähnlichkeit des Ganzen mit sonstigen kriti-

---

1) Heinse, WW. VIII, 273. 2) II, 49—85.

schen Aufsätzen Müllers Parallelstellen, welche sich hiezu unter Müllers Papieren im B. M. finden, mit unumstößlicher Sicherheit[1]).

Müller huldigt in dem Artikel dem pfälzischen Anstrich der Zeitschrift im vollsten Einklang mit seinem eigenen Lokalpatriotismus, den auch seine Berichte über das Nationaltheater kund machten. In der Einleitung treten einige allgemeinen Bemerkungen über Kunst und Kennerschaft hervor, welche Müller, nachdem er den Inhalt sämmtlicher Stiche raisonnierend vorgeführt und die Ausführung der Kupfer belobt hat, eingehender fortsetzt. Schließlich betont der Recensent die Vorzüglichkeit des den Stichen beigegebenen Textes und endet mit einer Empfehlung des Werkes die Besprechung, die mehr eine landsmännische Lobhudelei als eine scharfe Kritik zu sein scheint.

Viel werthvoller sind die Aufsätze über Kunsterscheinungen, die

1) Vgl. Rhein. Beitr. 72: „(Wir müssen jetzt unser Haupt sehr erheben), um zu solchen Erzvättern hinaufzuschauen . . . (Ich will nicht bis in die frühe Morgenröthe zurückkehren), wo Männer hervor gingen voll Gottgefühl, die zu sich selbst sprachen, laßt uns auch Menschen machen, Bilder die uns gleichen, Thiere und Bäume darum herum; wie es vor unsern Augen athmet und grünet, — und so in reiner Einfalt des Sinnes und Geistes im Gottgefühl gleichsam Bildner wurden. — Angelo! Raphael! Dürer! — theuere Namen! die ihr euere Talenten nicht nach des Beutels Schwere, wie die Wolle von geschornen Schaafen oder Ziegen verhandeltet, — noch die heilige Kraft des Sprichwortes: danach Geld danach Arbeit, gefühlet, die in unsern jetzigen Künstlern so mächtig wird, — so ganz den einfältigen Weg der Natur ginget, mehr der Arbeit pflegtet, nach innerem Triebe Liebe auszulassen, und andern mitzutheilen, als Wohlleben, Gold und Geld damit zu erwerben, — die ihr Kenner, Liebhaber um euch her erwecket, die den wahren Saamen der Liebe und Erkenntniß schon im Herzen trugen, die, ohne daß es noch Ehre galt die Kunst allein liebten, weil sie ihnen so liebenswürdig war —" u. s. f. Hiezu B. M.: „Man gehe zu den Zeiten der Erzvätter in der Kunst zurück, einem Albert Dürer, Leonard da Vinci, Michael Angelo — etz. etz. — mann sehe wie alles das so nackt und so einfältig, so ganz den Weg der Natur ganz des Menschlichen sich aufschloß, und wie aus einem Traum Männer erwachten, die voll Gottgefühl unter einander sprachen, laßet uns auch Menschen machen, Bilder die uns gleichen. Sie hatten schon Vorgänger, dies war der einzige Trieb, sie malten um Befriedigung . . . erweckten Freunde und Liebhaber der Kunst . . . Man verkaufte seine Talente noch nicht ums Geld allein, wie man die Wolle von Schaafen oder Ziegen auswiegt; man malte mehr eigne Liebe auszulassen und mitzutheilen als Gold und Geld zu gewinnen . . . und die Kraft des Sprichworts darnach Geld darnach Waar — die an unseren heutigen Künstlern so mächtig wird . . ." (Schluß fehlt.)

Müller in Rom verfaßte, nachdem er die Kunst gründlich kennen gelernt hatte. Verständniß der Kunstgeschichte noch in höherem Grade als der Theorie der Kunst, welche zu jener Zeit überhaupt noch im Argen lag, hat sich Müller angeeignet. Auf Grund derselben war er ein gesuchter Fremdenführer geworden, und aus der gleichen Ursache liest man seine kunstrichterlichen Aufsätze mit Interesse. Als Heinse im Jahre 1792 an die Herausgabe einer Monatsschrift, „Italiänische Bibliothek nebst Nachrichten von Kunstsachen", in der Art des Merkurs, dachte, da sollte und wollte Müller deren dritten Theil „mit Briefen über seine Kunst und die Neuigkeiten darin" füllen. Doch zerschlug sich der Plan [1].

Die erste Kritik Müllers tritt in den Horen 1797 [2] entgegen: das Schreiben Herrn Müllers Mahlers in Rom über die Ankündigung des Herrn Fernow von der Ausstellung des Herrn Professor Carstens in Rom mit dem Motto: Amicus Plato, amicus Socrates, sed magis amica veritas, dd. Rom 16. Dezember 1796.

Die Ausstellung der Carstensschen Werke fand 1795 statt, die Ankündigung Fernows war im neuen teutschen Merkur [3] des gleichen Jahres veröffentlicht. Es muß eine äußere Veranlassung zur Abfassung des Aufsatzes in den Horen für Müller dagewesen sein, die jetzt nicht mehr ersichtlich ist. Goethe fordert Schiller [4] auf, er möge sich von Hirt etwas von Maler Müller erzählen lassen, es sei kurzweilig genug, wie der Aufsatz in den Horen entstanden sei. Müller selbst äußert sich in der Besprechung, als ob er dazu vom Herausgeber der Horen ersucht sei, als ob dieser einen Bericht besonders in Rücksicht auf Fernows Anzeige verlangt habe; auch sollte der erbetene Bericht ausdrücklich beantworten, ob durch Carstens Auftreten wirklich eine Revolution für die Künstler angebrochen sei. Doch ist dies nur das Gewand, in dem Müller seine Propositio ausspricht. Er wählt die Briefform nur aus eigener Liebhaberei und der allgemeinen Gewohnheit folgend; eine persönliche Adresse an Goethe [5], geschweige an Schiller ist nicht anzunehmen.

Goethe hat sichtlich Gefallen an dem Schriftchen [6]. Er billigt die Grundsätze und findet den Aufsatz auch stellenweise gut geschrieben. Doch

---

1) Heinse WW. IX, 223; 234; 235. 2) III, 21; IV, 4.
3) 1795. II, 158. 4) 4. Juli 1797.
5) Vgl. Goethe an Schiller. 1. Februar 1797. 6) Ebenda.

habe er im ganzen etwas Unbeholfenes und in einzelnen Stellen sei der Punkt nicht recht getroffen. Es ist ihm nicht unerwünscht, einen Federkrieg mit Fernow dadurch zu provocieren und auch seinem Freunde Schiller, der „noch nie so in der Noth gewesen, die Horen flott zu erhalten," kommt der Aufsatz sehr gelegen. Er beantwortet Goethes Brief am folgenden Tage mit den Worten: „Die Arbeit vom Maler Müller soll mir sehr lieb seyn; er ist sicher eine unerwartete und neue Figur, und es wird uns auch sehr helfen, wenn ein Streit in den Horen eröffnet wird." — Als Goethe am 4. Februar das Manuskript an Schiller schickte, äußerte er sich im beigelegten Briefe. „Vieles ist ganz aus unserm Sinne geschrieben." Und Schiller bestätigt am 7. Februar den Empfang der Handschrift mit den Worten: „Indessen hab ich mich gleich an das Maler-Müllersche Scriptum gemacht, welches, zwar in einer schwerfälligen und herben Sprache, sehr viel Vortreffliches enthält und, nach den gehörigen Abänderungen im Stil, einen vorzüglich guten Beitrag zu den Horen abgeben wird."

Anfang April bekam Cotta das Schreiben zum Drucke [1]. Müller erhielt dreißig Reichsthaler [2].

Sehr merkwürdig ändert sich Goethes Urtheil, als Heinrich Meyer das Schriftchen und dessen Aufnahme in die Horen mißbilligt hatte [3]. Goethe, der zuvor Müllers Grundsätze als die seinen und Schillers anerkannt hatte, will jetzt [4] den Aufsatz als eine ganz individuelle Sache betrachtet wissen, „die sich mit der übrigen Masse des Journals nicht amalgamirt"; man sehe ihm einen gewissen düstern Parteigeist wohl an, und es möge dabei sein Bewenden haben. In der That aber ist es mehr prinzipielle Differenz als persönliche Gehässigkeit gegen einen gefährlichen Rivalen, welche Müller gegen Carstens polemisieren heißt, obwohl er einige Jahre früher, als er noch weniger unter dem Einflusse seiner römischen Mitkünstler stand, eine gewisse Verwandtschaft seines Kunststrebens mit dem Carstens' wohl erkannt haben würde.

In seiner Kritik stellt Müller zuerst sein Idealbild des Kunstrichters

---

1) Schillers Calender zum 3. April 1797: „An Cotta. (Müller Schluß.)" Vgl. Brfw. zw. Schiller und Cotta. No. 209. 13. April 1797.

2) Schillers Calender. pag. 243.

3) Vgl. Meyers spätere Aeußerung: Winckelmann u. s. Jhrh. 374.

4) Riemer, Briefe von und an Goethe. 52.

auf; er müsse Theoretiker und Praktiker sein; Fernow aber kenne die Praxis nicht, weshalb seine Ansichten unvollständig seien. Müller entwickelt dabei und im ganzen Verlaufe manche tüchtigen Kenntnisse über die Kunst und beschäftigt sich besonders mit Michel Angelo und Raphael, deren Charakterverschiedenheit er zu zeigen sucht. Nach dieser breiten Einleitung wendet er sich gegen Carstens: er ahme nach; darin sei nichts Schlechtes, wenn eigene Phantasie dazu käme; aber Carstens arbeite mehr mit der Erinnerung und dem Verstande, als mit der Phantasie. Bei der Besprechung einzelner ausgewählter Bilder lobt Müller die gute Anordnung der Figuren, tadelt aber, daß das Charakteristische des Momentes nicht in die Augen springe. Die einzelnen Figuren brächten ihre Individualität nicht zum Ausbruch; die Wahl der Momente biete keine innerliche, nur eine willkürliche Zusammenstimmung. Ferner deutet der Recensent die Vorbilder an, bespricht den Mangel an Kolorit und weist falsche Zeichnungen, Verstöße gegen die Natur in Einzelheiten nach. Müller ertheilt auf Grund dieser Ausstellungen Carstens den Rath, er solle von seiner eingebildeten Genialität lassen, die Natur beobachten und ein Bild genau vollenden; treffliche Eigenschaften seien ihm ja zu Gebote. Es ist derselbe Rath, den Goethe Müller vor Jahren gegeben hatte.

Zum Schlusse wendet sich Müller nochmals gegen Fernow, besonders gegen dessen Ausfall auf „die heutigen Künstler". Müller kann die Leistungen seiner Genossen nicht so schlecht finden, nur die Zeiten seien schlecht — was Fernow selbst erkannte [1] —, einmal weil man eine wahre Wissensucht habe, daher lieber eine Kritik über ein Bild lese, als dieses selbst sehe; dann weil man ein politischer Mann zu sein strebe; beides entfremde dem Kunstgenuß. Carstens auf der andern Seite sei von Fernow weit überschätzt worden.

Die Beweisführung des Schreibens ist nur zum Theil schlagend. Es ist kein Zweifel, daß Müller Carstens zu niedrig gestellt hat; aber er handelte aus Ueberzeugung [2], in der er nicht allein befangen war. Das Streben der zeitgenössischen Künstler nach Naturwahrheit war dahin ausgeartet, daß man die Natur im Kleinsten kopierte und über dieser Sucht das künstlerische Ganze vernachlässigte. Carstens, indem er genialer

1) Joh. Schopenhauer, sämmtl. Schrftn. II. Fernows Leben 6.

2) Hagen, deutsche Kunst in unserm Jhrh. I, 162.

Idealität huldigte, setzte sich über kleinliche Naturtreue hinweg, was z. B. auch Koch in seinen Gedanken über Malerei [1]) und mit ihm die Mehrzahl der Künstler an ihm tadelt; daher die allseitige Anfeindung [2]). Der Widerstand mußte natürlich zum lebhaften Ausdruck gelangen, so wie die Richtung Carstens' über die übliche gestellt ward, so wie dieselbe als eine neue Epoche betrachtet wurde, welche die zeitgenössische vernichte. Und dies hatte Fernow gethan, der noch überdies durch seine Aesthetikvorträge nach Kants System den alten Praktikern mißlich war [3]). All dies erklärt den unangenehm gereizten Ton mancher Stellen. Es handelte sich um die eigene Existenz; es galt die Schmach abzuweisen, einer verfehlten und vernichteten Kunstrichtung gedient zu haben.

Die Angegriffenen nahmen die Schrift sehr verschieden auf. Carstens war bei seiner Ankunft in Rom Müller freundlich begegnet; so mußte ihn dessen Auftreten höchst ärgerlich berühren. Von den vielen Unannehmlichkeiten, die sein Leben untergruben, war diese von Müller erlittene Anfechtung ihm die bitterste, und sein Freund Koch hatte viele Mühe, den Kranken darüber zu trösten [4]). Ganz anders stellte sich Fernow zur Sache; er schrieb an einen Freund [5]): „Laß dich des Malers Müllers Brief in den Horen nicht irren. Er ist durch Carstens Künstlerwerth und durch seine ungebührliche Prätension zu dem Schritte verleitet worden, der ihm bei den hiesigen Künstlern wenig Beifall erworben, und auch in Deutschland den Eindruck, den er auf gewisse Personen zu machen hoffte, verfehlt hat. Ich weiß was Goethe, Wieland und Herder über seinen Brief geurtheilt haben, und bin deshalb um so ruhiger und überzeugt, daß sowohl Carstens als ich ihn am besten durch unsere Produkte widerlegen können; er hingegen durch die seinigen sich nie als ein competenter Richter über die Werke eines andern, weit über seinen Horizont erhabenen Künstlers rechtfertigen kann.“ — Bei solchen Gesinnungen entstand der von Goethe und Schiller gewünschte Streit nicht.

So weit sich der Müllersche Stil nach den Verbesserungen Schillers

1) Dav. Strauß, kl. Schrftn. 1862. 329.

2) N. t. Merk. 1806. I, 182, 185, 187.

2) Vgl. Welcker, Zoegas Leben II, 91.

4) Gütige Mittheilung des H. Historienmalers J. M. Wittmer in Rom, des Schwiegersohns von Koch.

5) Johanna Schopenhauer, sämmtl. Schrftn. II, 47.

noch klar erkennen läßt[1], ist er energisch und lebhaft wie in seiner ersten Kritik. Doch leidet er an der Breite, welche der Dichter nie hat bewältigen können, und die mit dem steigenden Alter immer gefährlicher für ihn wurde. Der Mangel scharfen Denkens, wenn die Ansichten auch richtig sind, zieht eine gewisse Schwerfälligkeit und ein Tasten des Ausdrucks nach sich. So sind die Ausstellungen Goethes an dem Stile des Aufsatzes selbst nach der Schillerschen Ausbesserung noch zutreffend.

Von allen Müllerschen Aufsätzen ist dieser weitaus der interessanteste und hat deshalb die meiste Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Es folgte ein ähnlicher Kampf pro domo: Müllers Schreiben über eine Reise aus Liefland nach Neapel und Rom von August von Kotzebue mit dem Motto: Quomodo huc intrasti non habens vestem nuptialem? Deutschland 1807.

Kotzebues Erinnerungen an diese Reise waren zwei Jahre zuvor erschienen. Zur Entstehung des Müllerschen Schreibens bietet ein Brief des Malers Gottlieb Schick einen Anhaltspunkt; er schreibt am 28. November 1805[2]): „Gegen die Beurtheilung der hiesigen Künstler und Kunstwerke durch Kotzebue ist wirklich eine Schrift im Werke, in der meine Ehre auf das schönste gerettet wird; der Verfasser ist der Maler Müller.“ —

Kotzebue hatte sich schon durch sein Auftreten verächtlich gemacht. So erzählt derselbe Maler in einem anderen Briefe, Kotzebue sei schwach genug, mit zwei Sternen herumzugehen[3]. Und als die Reiseerinnerungen erschienen, wurden die Künstler über die erlittene Beschimpfung so erbost, daß sie des Verfassers vermuthlichen Berichterstatter prügelten[4]. Müller scheint nicht daran betheiligt gewesen zu sein; wenigstens nennt Schick außer sich nur Koch und Dörr als Theilnehmer[5]. Jedenfalls war aber auch er voll Aergers, als er Kotzebues Erinnerungen las, und diesen Stempel der höchsten Erbitterung trägt sein Büchlein. Müller tritt in einem so hämischen Tone auf, wie er sich sonst in seinen

1) Z. W. III, 36; IV, 15.

2) Haakh, Beitr. aus Württembg. z. neu. deutschen Kunstgesch. 195.

3) Ebenda 156. 4) Ebenda 184.

5) Vergl. übrigens Hermann Kindt, aus dem Nachlaß des Malers Müller, Gegenwart 1874. No. 7. Dieser nimmt Betheiligung der Gebrüder Tieck und des Humboldischen Salons an der Idee der Schrift an.

Kritiken nicht wiederfindet. Besonders in den Noten läßt er seinem Unmuth die Zügel schießen, in denen überhaupt der Schwerpunkt liegt, weil Müller hier die einzelnen Unrichtigkeiten, Unwissenheit oder Entstellung, Kotzebues mit Gegenbeweisen niederwirft, während der Text mehr gegen allgemeinere Punkte und Ansichten vorgeht.

Müller beginnt sein Schreiben — in dieser Form bleibt er dem Aufsatze in den Horen getreu — damit, den Ton der Kotzebueschen Einleitung zu rügen und will in manchem darin Revolutionsproklame sehen, was ihm, der sich durch seine kurze Verbannung und Ausplünderung als Märtyrer der Revolution ansah, besonders verhaßt sein mußte. Er nennt Kotzebue einen philosophischen Sanscülott, der nur bei Gegenständen von mittelmäßiger Bedeutung Talent und Darstellungskraft zeige. Er, Müller, sei parteilos. Er habe Kotzebue nicht persönlich kennen gelernt, und hege keinen Groll gegen ihn. Auch mit den Künstlern, die er vorführen werde, stehe er in keinem genauen Verhältnisse. Seine Schrift bezwecke nur deren Ehrenrettung, da besonders den jungen ein zweideutiges Urtheil viel schade; der Grundsatz seiner Kritik sei: an Lebenden müsse man zuerst das Gute sehen. Kotzebue aber hatte den zweiten Band seiner Erinnerungen mit einer „Gallerie der jetzt in Rom lebenden Künstler" abgeschlossen und wenige gut beurtheilt; Müller selbst befindet sich nicht unter den Genannten; um so leichter kann er sich auf seine Objektivität stützen. In der Besprechung einer Auswahl von Aeußerungen Kotzebues über Kunstwerke weist er ihm seine Unfähigkeit nach, den Kenner zu spielen, überhaupt das Unstete seines Geschmackes, die Oberflächlichkeit seiner Bildung. Er legt klar, daß Kotzebue trotz seiner Versicherung nicht alles selbst gesehen habe, daß er also seine Urtheile zum Theil zufällig, nach fremden Eindrücken bilde. All dies mit Recht. Aber der Ton der Schrift ist zuweilen zu scharf, um nicht höchst subjektiv zu scheinen. Wenn Müller von „massivem Unverstande" spricht oder dem Verfasser einen Orang-Utang zur Seite stellt, so ist dies doch mehr als feine und objektive Beurtheilung.

Müller scheint eine wiederholte, eingehendere Besprechung geplant zu haben[1], die er aber wohl unterließ, da die erwartete Antwort Kotzebues so wenig erfolgte als seiner Zeit eine Replik Fernows. Das Thema

1) 94.

der Schrift war den Künstlerkreisen wichtig genug, um ihre Aufmerksamkeit zu erregen. So spricht z. B. der Freiherr von Uexküll mit dem Maler Eberhard von Wächter in Wien brieflich darüber [1]). Auch Ludwig Tieck interessierte sich dafür, da die Kritik doch ein litterarisches Erzeugniß betraf; er stellte dieselbe Achim von Arnim zu, der sie ein „edles Schreiben" nennt [2]).

Müller tritt in der Schrift sehr stolz auf, spricht von seiner Begabung zum Schriftstellern, seinem Geschicke zum Porträtieren und stellt sich mit den nicht unansehnlichen Künstlern zusammen. Doch hätte er gerade hier von seiner schriftstellerischen Befähigung schweigen sollen, wo das Chaos seiner Sprache, nicht verbessert wie im Horenaufsatze, sich stark fühlbar macht; bei einer Ueberhäufung von Relativsätzen schiebt er Satzglieder so durch einander, daß nur große Aufmerksamkeit die zusammengehörigen Theile sofort überschaut. Was das Lesen noch mehr erschwert, ist die Einführung einer ungeheuern Menge von Anspielungen auf mythologische Erzählungen und allerlei Anekdoten mit der offenbaren Absicht: ihr Leser, staunt mein Wissen an. — Auch in diesem Schreiben fehlt es nicht an allgemeinen Bemerkungen über Kunst, Künstler und Kenner, die wie immer mit mehr Begeisterung als Schärfe vorgetragen sind.

Müllers abschätzige Urtheile über Goethe in den Briefen an Batt sind durch die persönliche Abneigung zu gehässig, um einen Werth zu beanspruchen. Auch ist Müller nicht auf so festem Boden, als wo er bildende Kunst bespricht wie in den nächsten Kritiken.

Friedrich Schlegel eröffnete Müller für „Kunstnachrichten aus Rom" das deutsche Museum, da solche stehende Rubrik vieler Blätter dieser Zeit waren. Im ersten Bande [3]) desselben erscheint der erste Brief Müllers; der Schreiber will einen freien Briefwechsel anknüpfen über den gegenwärtigen Zustand der bildenden Künste. Müller gedenkt neue Bildwerke nach dem Gesichtspunkte zu beurtheilen, ob ihre Ideen mit der Ausführung zusammenstimmen, und mehr den richtigen Weg zeigen als herben Tadel aussprechen. Wo er über Entdeckungen antiker Kunstwerke berichtet — und dazu war er als Antiquar des bayrischen Kronprinzen besonders geeignet —, will er beachten, daß nur bei Respekt für physio-

1) Haakh a. a. O. 343. 2) Holtei, Briefe an Tieck I, 10. 3) 1812. I, 336.

gnomischen und pathognomischen Ausdruck (man merkt Lavaters Lehre!) der Beurtheiler unnatürliche Hypothesen vermeiden könne. Diesen Satz wendet Müller sofort in einer Note auf die Besprechung zweier Antinousstatuen an. Und maßvoll wie die Tendenz ist dann auch die Besprechung zweier Bildwerke. Am Schlusse berichtet er kurz von der eben eingetroffenen Nachricht vom Fund der Aeginetengruppe.

An diese Mittheilung vom 19. Dezember 1811 schließt sich in derselben Zeitschrift[1]) eine weitere Kunstnachricht an den Herausgeber vom 16. Februar 1812 an. Auch hier kennzeichnet er im Eingang von neuem seinen kunstrichterlichen Standpunkt, den herauszuheben er nun einmal von seiner ersten Kritik an nicht unterlassen kann. Als Maxime für die Auswahl der Werke, die er besprechen will, gibt er an, daß er nur das berücksichtige, was ihm Interesse ablocke, und wobei er Gelegenheit finde, etwas Interessantes für andere zu sagen. Er berichtet alsdann in dem Briefe über ein Gemälde und über einen in Aussicht stehenden Kupferstich, dessen Erscheinen er im vierten Bande des Museums[2]) anzeigt, in derselben aufmunternden Weise wie früher. Zum Schlusse bespricht er die Ausgrabung einer Statue und Entdeckung einer christlichen Kapelle, über welche er sich unterm 19. März desselben Jahres[3]) eingehender ausläßt. Ebenda erwähnt er die Entdeckung eines Bildes, beides lediglich referierend. In der Fortsetzung dieser Aufsätze[4]) führt Müller nach einigen kunstgeschichtlichen Bemerkungen zwei Erscheinungen der Landschaftsmalerei vor. Hier wie in allen vorhergehenden Anzeigen schildert er zunächst das Bild ausführlich und reiht seine Beurtheilung an.

Alle diese Kritiken zeichnen sich außer durch die erwähnte ruhige Haltung durch gründliche Kenntnisse aus, sowohl in den allgemeinen Aeußerungen über Kunst als bei den speziellen Referaten. Der Ausdruck in diesen Artikeln im Museum enthält sich der im Schreiben gegen Kotzebue angehäuften Beziehungen von gelehrten Reminiscenzen. Die Sprache ist flüssiger, klarer, wenn auch Weitschweifigkeiten nicht durchaus vermieden sind. Zum Theil erklärt sich diese Besserung daraus, daß Müller hier nicht leidenschaftlich verfährt. Ein anderer Theil ist aber wohl Fr. Schlegel zuzuschreiben, der ebenso wie früher Schiller sein

---

1) 1812. I, 452. 2) 1813. IV, 355.
3) 1812. I, 537. 4) 1812. II, 184.

Recht als Herausgeber zu Gunsten des Stiles geltend gemacht haben wird. Dies ist um so wahrscheinlicher, als die zeitlich nächste Schrift Müllers wieder an der gleichen Schwerfälligkeit und Unbeholfenheit des Ausdrucks leidet, wie das Schreiben über Kotzebues Reise.

Es ist dies wiederum eine kunstlitterarische Anzeige. In den Heidelbergischen Jahrbüchern der Litteratur [1]) erschien 1816 die Besprechung von: Del Cenacolo di Leonardo da Vinci, libri quattro di Giuseppe Bossi pittore, Milano nella Stamperia reale 1810. Von dieser Kritik existiert ein Sonderabdruck aus dem Jahre 1817.

Laut der Nachschrift hatte Müller diese Besprechung schon 1813 niedergeschrieben; nur die Schwierigkeit, ein Manuskript damals über die Alpen zu senden, verzögerte das Erscheinen. Er gibt ein einfaches Referat über die verdienstvolle Schrift Bossis und fügt daran zweiunddreißig Noten, welche um sieben Seiten mehr Raum ausfüllen als die Besprechung. Das rühmende Urtheil Goethes über den Werth dieser Schrift ersetzt jedes andere. Bossis Schrift hatte ihn ebenso sehr interessiert wie Müller [2]). Er schreibt an Zelter betreffs Müllers Schrift [3]): „Suche eiligst auf die Heidelberger Jahrbücher Dezember 1816, wo Müller in Rom, sonst Maler Müller genannt, einen sinnigen Auszug aus Bossis Werk, mit einsichtigen Noten geliefert hat, daraus du dir schon viel abnehmen wirst. Die Lücken, die er läßt, fülle ich aus." Worauf Zelter antwortet [4]): „Müllers Kritik hatte ich schon gelesen und werde sie noch einmal lesen."

Die Lücken hat Goethe ausgefüllt in seinem Leonardo da Vinci [5]), worin er wie Müller Bossis Werk bespricht. Er schreibt dabei am Schlusse [6]): „Nun aber müssen wir noch, ehe wir scheiden, dankbarlich anerkennen, daß unser mehrjähriger Freund, Mitarbeiter und Zeitgenosse, den wir noch immer so gerne, früherer Jahre eingedenk, mit dem Namen des Mahlers Müller bezeichnen, uns, von Rom aus, mit einem

---

1) IX, II, No. 72—76. 2) Goethe WW. XXXII, 126.

3) Riemer, Briefw. zw. Goethe und Zelter II, 443.

4) A. a. O. 427. Schon Weinhold hat erkannt und am Schlusse seines Aufsatzes über Maler Müller und Goethe mitgetheilt, daß der Goethesche Brief No. 309 vor den Zelterschen No. 303 gehört.

5) Kunst und Alterthum 1818. I, 3, 113.

6) WW. XXXIX, 155.

trefflichen Aufsatze über Bossis Werk in den Heidelberger Jahrbüchern, Dezember 1816, beschenkt, der unserer Arbeit in ihrem Laufe begegnend, dergestalt zu gute kam, daß wir uns an mehreren Stellen kürzer fassen konnten, und nunmehr auf jene Abhandlung hinweisen, wo unsere Leser mit Vergnügen bemerken werden, wie nahe wir mit jenem geprüften Künstler und Kenner verwandt, ja übereinstimmend gesprochen haben. In Gefolge dessen machten wir uns zur Pflicht, hauptsächlich diejenigen Punkte hervorzuheben, welche jener Kunstkenner nach Gelegenheit und Absicht weniger ausführlich behandelt." — Nicht nur Goethe, auch andre Bekannte Müllers beachteten den Aufsatz, wie Eberhard von Wächter [1]).

Darnach trat Müller im Janus als Kunstrichter auf. Im Jahrgange 1819 [2]) befindet sich daselbst ein „Auszug eines Schreibens aus Rom von Fr. Müller": eine Anpreisung des Malers Rebell, von dem er mehrere Bilder ohne genauere Beurtheilung schildert. Das Mitgetheilte ist Auszug; der Redakteur wollte es wohl nicht wagen, Müllers verworrenes Schreiben ungesichtet aufzunehmen. In sieben Nummern [3]) derselben Zeitschrift erscheinen Aufsätze aus Rom unter dem Titel: „Tagesgeschichte der bildenden Kunst" ohne Unterschrift. Die Vermuthung, diese Aufsätze seien Müller zuzuschreiben, würde irre gehen, weil die Berichte die neue Richtung in der Kunst, welche sich eben Bahn breche, charakterisieren wollen, ein Plan, welcher dem alternden Müller, der in den Horen schon gegen diese Richtung geschrieben hatte, nicht unterschoben werden kann.

Schließlich ein Wort über Müllers Aufsätze in dem Kunstblatte, der Beilage zum Stuttgarter Morgenblatte. Sie sind wohl auf Veranlassung von Müllers Freundin Therese Huber entstanden, welche um die Zeit des Erscheinens das Morgenblatt redigierte. Der erste ist datiert: Rom den 10. November 1819 [4]): Fragment eines Schreibens aus Rom über die schwedischen Bildhauer Sergel und Byström. Es ist ein kurzer Lebensabriß mit allgemeiner Beurtheilung ihrer Leistungen. Eben so nackt ist die Anzeige [5]) von: Raccolta di Quadri antichi, essistente in Roma presso Giovanni Maldura, pittore de paesi; hier also nochmals eine

1) Haakh a. a. O. 374. 2) No. 40.
3) No. 18, 19, 22, 31, 35, 43 u. 51.
4) 1820. No. 3 u. 4. 5) No. 83.

litterarische Anzeige. Der Inhaltsangabe folgt eine gleich bündige Empfehlung.

Wenn diese beiden Aufsätze — die Autorschaft des ersten soll durch einen Brief der Therese Huber festgestellt sein [1] — von Maler Müller herrühren, so muß eine Ummodelung des Stiles durch die Redaktion angenommen werden; denn hier ist die Schreibweise gewandt und präcis, wie Müller nie vorher in Kritiken schrieb und nachher nicht in Briefen.

Worauf Graf Yorck seine Ansicht stützt [2], der Aufsatz Ueber das letztere Nachsuchen von Schätzen und antiken Fragmenten in der Tiber, Auszug eines Schreibens aus Rom, der im Morgenblatt 1821 [3] erschien, sei von Müller, gibt er nicht an. Das Schreiben ist nicht unterzeichnet, der Stil bietet keinen Anhaltspunkt. Aus Rom erschienen in derselben Zeitung noch mehr Berichte, zum Theil mit der Chiffre M.; diese findet sich aber auch noch nach Müllers Tod. Hatte Müller auch Erscheinungen des Tages besprochen, so hatte er sich doch nie zur Erzählung einer Unternehmung, die sich nicht über das Niveau der gewöhnlichen Tagesgeschichte erhob, herbeigelassen. Es scheint deshalb die Autorschaft Müllers für diesen Artikel bis auf weiteren Beleg abzulehnen.

Damit ist Müllers kritische Thätigkeit abgeschlossen. Er war dazu geeignet, weil er besaß, was er mit Recht zur Erkenntniß von Kunsterzeugnissen als nothwendig verlangt: analogen Sinn [4]. Der Schwerpunkt liegt in der Besprechung Carstens' und in dem Referate über Bossis Werk.

1) A. f. Lg. 1874. IV, 52. 2) A. f. Lg. 1874. IV, 56 Nachtrag.
3) No. 59, 60 u. 63. 4) Adonis 252.

Müller als Schriftsteller.

Das Wesen eines Schriftstellers äußert sich nicht weniger in der Form, in welcher er seine Gedanken vorbringt, als in dem Inhalte der Gedanken selbst. Diese Untersuchungen haben deshalb stets auch den Stil des Dichters neben der Stoffwahl im Auge gehabt. Der Versuch, hier von einem Mittelpunkte aus den Stil Müllers zu überschauen, will durchaus keine Grammatik oder Poetik des Dichters sein. Eine spezielle Stilistik für Müller aufzustellen, der in seiner Ausdrucksweise ebenso abhängig von seinen Zeitgenossen war als in der ganzen Anschauung, wäre nutzlos. Was über den Stil der Sturm- und Drangperiode gesagt werden kann, gilt auch für ihn. Nur einzelne Gesichtspunkte werden hier verfolgt, um die Art und Weise zu charakterisieren, wie Müller schuf, mit welchen Anlagen, welchen Kunstansichten.

Naturgemäß theilt sich Müllers Stil in dieselben beiden Perioden, in welche sich seine Dichtkunst schied; das Jahr 1781 ist der Wendepunkt. Für die erste war wieder das Schlagwort Natur und Kraft, für die zweite künstlerische Reflexion. Es ist selbstverständlich abzusehen von dem Stile, der den einzelnen Dichtgattungen angepaßt war; das Tändeln im Schäferlichen und Anakreontischen, das Feurige im Ossianischen ist keine Eigenart von Müllers Schreibart; den Wortschatz hiefür hat er bei den Musterdichtern entlehnt, doch so, daß er dort mehr den Ausdruck heiterer Laune als den der Empfindsamkeit sich aneignet und hier die begeisterten Ausrufe steigert.

Müllers Sprache entspricht der Grammatik der neuhochdeutschen Schriftsprache durchaus nicht in allem; seine Poesie gründet sich zumeist auf das Leben, sie fußt in der pfälzischen Heimath: daher die zahlreich eingemischten Provinzialismen.

Es machen sich dieselben schon in den Lauten geltend: so tritt e statt ä sehr häufig ein; wie Lerm, Nete (= Nähte) u. dgl., wodurch sich ihm die Vokale ä, ö, e so nahe stellen, daß der Dichter sie im Reime ohne jede Scheu bindet. Aehnlich geht es mit ü und i; da Müller dem Dialekte nach nicht wüßte, sondern wißte spricht und schreibt, so sind Reimverbindungen von i und ü sehr zahlreich. Auch in den Konsonanten macht sich der Volksmund geltend; so schreibt Müller stets Vatter, und schreibt er auch Bruder, so ist ihm das doch ein vollgültiger Reim auf Mutter, wie er überhaupt kein Bedenken trägt d, t, dt, th, tt in Reimwörtern gleich zu schätzen. Es gehört ferner hieher die Beobachtung, daß Müller pf wenigstens in einem Worte stets mit p gemäß der pfälzischen Aussprache schreibt, in peifen. Nach allgemeiner Sitte setzt er g statt ch, wie in der Deminutivsilbe chen.

Müller hat die Gewohnheit das Pron. Du mit dem vorstehenden Verbum zu verbinden; er schreibt also z. B. wiltu. Die Endsilben elen und eren kürzt er in der ersten Zeit nur len, ren, erst später auch eln und ern. Ausdrücke wie anjezo, derowegen kommen wenigstens in prosaischen Stücken dieser ersten Periode vor.

Müllers Orthographie ist in einem Grade ungeregelt, daß an das Auffinden eines Systems in derselben gar nicht gedacht werden kann; nicht nur daß er nach provinzieller Aussprache schreibt, sondern auch diese Schreibung schwankt. Es scheint fast die übermüthige Laune des Stürmers und Drängers, sich an keine Regel zu binden, neben dem Mangel an gründlicher Bildung mitgewirkt zu haben, wenn Müller in kürzester Aufeinanderfolge ein sehr gebräuchliches Wort dreimal verschieden schreibt. Ein Blick in das B. M. ergibt diese absolute Unsicherheit und beweist, daß an Müllers Arbeiten eine bessernde Hand vor dem Druck immer eingegriffen haben muß[1], wenn auch die ersten Mannheimer Drucke noch manche orthographischen Wunderlichkeiten zeigen. Späterhin hat Müller die Regeln der Schreibung besser kennen gelernt; es finden sich weniger Unrichtigkeiten in den Briefen aus Rom und doch eine gewisse Stetigkeit.

1) Schulz thut also Unrecht, ihn über die Mitkünstler zu stellen, die „nicht einmal orthographisch schreiben können“. Almanach der Bellettristen und Bellettristinnen. 1782. 150.

In der Rektion besitzt Müller gleichfalls keine Sicherheit. Sehr beliebt sind bei ihm die Formen des Plurals auf s und r wie Kerls, Jungens (vgl. Goethe u. a.), Märger, Hemder. Täge durchwegs. Auch in der Verbalflexion ist er nicht überall korrekt, wie z. B. riethe statt rieth; wie auch Zeitgenossen häufig sahe u. ähnl. schreiben. Sehr frei bildet er von Participien Komparative, z. B. aufgenommener.

Ganz abgesehen von den Stellen, wo Müller den Idiotismus der Sprache beabsichtigt, wie im Munde der Mörder im Drama Golo, schiebt er auch in hochdeutsche Diktion provinzielle Formen ein; wie z. B. hon = habe, nit, en = ein, isch = ist, geit = geht, gohn = gehen, nau = neu. Auch ganz provinzielle Wörter wie rahn = schmächtig werden untergemischt.

Dies verschwindet in der zweiten Periode vollständig; Müller bewegt sich dort nur in der neuhochdeutschen Schriftsprache, das lebendige Idiom ist vergessen und mit dem Leben überhaupt aus seiner Schriftstellerei ausgeschieden; dafür erlaubt er sich hier künstliche Wortbildungen, die den Jugendwerken fremd sind. Fremdwörter, welche dem jungen Pfälzer sehr geläufig, wenn auch stets orthographische Nüsse waren, werden in später Zeit möglichst zurückgedrängt.

Der Wortschatz Müllers ist nicht zu groß; in den Dichtungen gewisser Art kehren genau dieselben Ausdrücke wieder; diese Armuth macht sich auch bei der Reimwahl geltend; die gleichen Bindungen wiederholen sich häufig. Es beruht dies zum Theil auf der Beschränktheit des Gesichtskreises, die sich auch in der Stoffwahl geltend macht.

Syntaktisch ist Müller ebenso wenig korrekt als in der Flexion. So beobachtet er die schwache Deklination eines Adjektivs nach bestimmtem Artikel und ähnliches in den selteneren Fällen, bevorzugt überhaupt Konstruktionen der gewöhnlichen Umgangssprache; auch darin ist die zweite Periode reiner.

Der Satz ist einfach in der ersten Periode; die Wortfolge außerordentlich ungeregelt; Inversionen überwiegen, je mehr der Dichter sich der Sturm- und Drangmanier zuwendet. Von Periodenbau ist keine Rede; alles ist kurz hingeworfen, derb. Elisionen einzelner Buchstaben sind bei allen Dichtern der Zeit so häufig, daß 1776 eine „Appellation der Vokalen an das Publikum" erschien. Ebenso wird das pronominale Subjekt oder ein allgemeineres Prädikatsverbum, wie sein, haben, thun,

unterdrückt, auch da wo die Ergänzung nicht völlig selbstverständlich ist. Dabei ist eine Gleichheit des Tempus oder des Numerus, ja sogar des Modus durchaus ohne erkennbaren Grund vernachlässigt. Was in späterer Zeit nicht mehr vorkommt, geschieht in dieser ersten Periode häufig: Müller springt beliebig von einer Konstruktion zur andern über und zur ersten zurück. Nebensätze bildet Müller in dieser Periode selten; der Hauptsatz hat das Uebergewicht. Und obwohl der einzelne Satz kurz ist, obwohl selten vermittelnde Uebergänge statt haben, so bewegt sich die Ausdrucksweise doch breit und mühselig, weil Müller nicht den Begriff fest zu gestalten vermag und daher nach dem Worte sucht. Mit dieser Unfähigkeit hängt es zusammen, daß zur charakteristischen Bezeichnung nie eine Antithese sich findet. Rednerische Kunstgriffe kennt Müller überhaupt nicht. So ist die Sprache der einzelnen Personen wenig charakteristisch gehalten, so weit nicht der verschiedene Gedankengang solche Unterschiede nothwendig ergibt.

So einfach und kindlich Müller den Ausdruck in einzelnen Partieen wählt, so kräftig und derb tritt er in der Leidenschaft auf. Leidenschaft ist ein wesentliches Gepräge seiner ersten Zeit. Nirgends herrscht Ruhe; die Sprache stürmt vorwärts. Nur in die Idyllen bringt er durch formelhafte Wendungen wie: Also sprach er und ähnliche sowie durch Wiederholung von Satzanfängen eine gewisse Stetigkeit. Am besten äußert sich Müllers Sprache in heiteren Situationen; sie hat da etwas Sprunghaftes, Keckes, was eben mit des Dichers Wesen zusammenstimmt. Manchmal jedoch scheint die dichterische Stimmung erzwungen; der Ausdruck ist wenigstens nicht entsprechend, was freilich auch aus Müllers Unvermögen, die Sprache zu beherrschen, sich erklären läßt.

Das Auge des Malers macht sich in der Anlage und dem Ausbau nicht bemerkbar; es ist keineswegs eine besondere Neigung vorhanden, jede Situation so aufzufassen, daß sie im Bilde darstellbar wäre; höchstens arbeitet Müller auf eine greifbare Schlußscene hin; z. B. im braunen Fräulein ergibt die Endessituation ein deutliches Bild: der Ritter tödtet sich vor der Leiche der Geliebten im Walde; die Umstehenden, seine neuvermählte Gattin und die Freunde, wehren ihm fruchtlos ab. Dies ist jedoch weniger auf die malerische Vorstellung Müllers zurückzuführen, als auf die Gewohnheit, sich die tragische Situation zuerst genau zu vergegenwärtigen, dann erst die Vorentwicklung zu erwägen. So erscheint zuerst

die Situation aus Fausts Leben: der Höhepunkt, von dessen Wendung Fausts glückliches oder unseliges Ende abhangt. Ebenso führt Müller zuerst die beiden Scenen aus, in welchen der tragische Konflikt der Genovefasage sich koncentriert: die Kerkerscene und die Wiederauffindung. Und das B. M. bietet mehrfach den Beweis solcher Arbeitsart.

Was man etwa auf Müllers gleichzeitige Beschäftigung mit der Malerei beziehen könnte, ist seine Neigung, ein Stimmungsbild zu geben; die umliegende Natur ist der mit der Erzählung zusammenstimmende Hintergrund; für einzelnes hat Müller ganz bestimmte Symbole; so z. B. vergeht fast keine traurige Situation, ohne daß die Weide erwähnt wird. Aber dieses Hereinziehen der Natur konnte Müller von Geßner und Goethe lernen, die beide wie er Maler waren.

Merck sieht einen schlimmen Einfluß von Müllers malerischer Thätigkeit auf den Dichter. Er sagt [1]: „Der Beruf als Maler und die gewöhnliche Art der Künstler zu komponiren kann ihn in seiner poetischen Laufbahn irre machen. Sehr wenige Künstler fühlen das Detail und den Charakter in jedem Werk der Natur mit genugsamem Respekt, daß sie das was schlechterdings mit dem Crayon überhaupt oder mit dem ihrigen insbesondere nicht zu fassen ist, von dem Blatte weglassen, sondern ihre Manier wagt alles zu bekleiden, was im Himmel, auf Erden und unter der Erde ist. Allein dafür ist auch alles in eine leidige Form gegossen, ist Werk ihrer Hände und nicht mehr das große Werk der Natur, wo Wahrheit Mannigfaltigkeit gebiert."

Dieser Ausfall Mercks zielt besonders auf Müllers Faust. Mag der Vorwurf gelten, daß Müller sich nicht in den Grenzen des Darstellbaren hielt; aber er lernte das nicht hinter der Staffelei. Auch entspringt die Einförmigkeit mehr aus Müllers Unfähigkeit, zu individualisieren, als daraus, daß die Palette und der Rahmen ihm bestimmte Formen vorschrieben. Im Gegentheil herrscht bei Müller gerade das stets Wechselnde, Formlose, gar nicht das bildlich Ruhige. Auch die Wahl der einzelnen Ausdrücke verräth den Blick eines Malers weniger, als man erwarten sollte bei der großen Anzahl von bildlichen Ausführungen. Eine Wendung wie z. B. „wie mit der Kohle hingerissen" ist sehr vereinzelt. Bilder aus der Natur sind die häufigsten; mit Blumen und

1) T. Merk. 1776. III, 81.

„silbergestickten" Quellen vergleicht der Anakreontiker; als Barde sieht er vieles beschwingt (die Liebe, den Donner u. s. f.) und hört überall zauberhaften Gesang (die Locken der Helden tönen und klingen). Doch im ganzen versteht es Müller wenig, seine Sprache auszuschmücken. Er liebt auch das Starke mehr als das Kunstvolle: er ist ein Kraftgenie [1]. Bei ihm „guckt" nicht nur „hier und dort ein wenig Genieschwindel vor", sondern überall, und in manchen Stücken ist Müller durchaus einer „von den Wurf- und Schwungmännern" [2]. Sein Stil ist der der Sturm- und Drangperiode; treffend kennzeichnet diesen Palleske [3]: „In den Schriften bildete sich ein eigenthümlich derber, halb cynischer, halb dithyrambischer Styl aus, der weit über die Art hinausging, wie Lessing von der Leber weg zu reden pflegte. Der Gang ward zum Sprung, das Komma zum Ausrufezeichen, der Gedanke oft zum Gedankenstrich, die Prosa zur Poesie und die Poesie oft zum Wahnsinn." Alle Einzelheiten belegt Müllers Stil. Tadelten schon die Zeitgenossen die damit verbundene Inkorrektheit, so hatte Eckstein vollkommen Recht, ihnen entgegenzuhalten [4], daß diese mehr dem Einflusse der Zeit als Müllers eigener Ohnmacht zuzuschreiben sei. Und gewiß würden die Dichtungen schwer gelitten und gerade das Naturwüchsig-Frische verloren haben, wenn Müller dieselben nach seinem Plane alle umgearbeitet hätte.

Man hat von seinen Dichtungen den Eindruck, als ob sie rasch hingeworfen wären, Kinder eines flüchtigen Einfalls; mit Unrecht. Wie der leicht schreibende Heine sehr genau ausfeilte, so mühte sich auch Müller mit zahlreichen Entwürfen ab, mit Verbesserungen der kleinsten Art, wie das B. M. zeigt. Auch Tieck wunderte sich über die vielfachen Umgestaltungen [5]. Müllers leichte Manier ist also Kunst, welche absichtlich nach dem Rauhen strebt, wie so viele niederländischen Bilder fein ausgemalt sind und doch derb hingeworfen zu sein scheinen. Das B. M. enthält eine Menge kleiner Sätze, zumeist Gedanken überschrieben, die Müller sich aus der Lektüre, aus Gesprächen, aus eigenem Nachdenken aufzeichnete, um dann die skizzierten Stimmungen, Bilder, Wendungen

1) Olla Potrida 1785. I, 94.

2) Almanach der Bellettristen und Bellettristinnen. ed. Joach. Christian Friedr. Schulz. 1782. 150.

3) Schillers Leben und Werke 1872. I, 106.

4) D. Mus. 1813. IV, 254. 5) WW. I, XXXV.

und Situationen bei seiner Dichtung zu verwerthen. Auch dies erweist seine Sorgfalt für kleine Züge. Wie unfähig sich Müller fühlen mußte, seinem ersten Entwurfe dauernden Werth zuzuschreiben, erhellt daraus, daß er sogar Briefe an seine Geliebte aufsetzt, wie das B. M. verräth; und wie kleinlich er war, aus dem Umstand, daß er diese Briefe mit einer komischen Sorgfalt umbessert. Auch noch die Briefe des Greises verrathen sich als Reinschriften eines Konceptes. So wird die Ueberzeugung, Müller habe rein von Natur zu Natur gedichtet und geschrieben, zerstört. Andererseits ist Müllers Dichtung auch nicht allein erlernte Kunst, sondern es wohnte seiner Natur das Bedürfniß, zu dichten, inne; er sagt [1]: .... „da ich beim Dichten weder auf Ruhm noch auf Gewinn Rücksicht nahm, sondern solches bloß zur Befriedigung eines Triebes geschah, dem zu widerstehen außer meiner Gewalt liegt; denn hundertmal hatte ich mir wohl schon vorgenommen, keine Feder mehr in dieser Hinsicht anzusetzen". .....

Es war eben ein Funke der „Produktionsraserei" der Zeit auch in seine entzündbare Seele geflogen, der dann in Flammen aufschlug, ohne daß das Feuer belebende Wärme und glänzenden Schein von sich gegeben hätte; es fehlte die poetische Gestaltungskraft für die überströmende Phantasie. Müller erkannte in späten Jahren dies selbst. „Wenn mir gleich, äußert er sich [2], nicht schwer fällt, einen Stoff, der sich für die Kunst eignet, ihr gemäß schicklich einzukleiden: so ist dennoch, die Wahrheit zu gestehen, wegen eines starken Hanges zur Kritik, es mir selten nur gelungen, den Gegenstand, wenn er sich auch genugsam klar meiner Einbildungskraft vorstellte, so aufzufassen, daß bei der Ausführung für die Form im Ganzen nicht manches noch umzuschaffen übrig geblieben wäre. Erst nach der üppigen Kraftäußerung erscheint die Kritik und hält strenge das Maß vor, was das Werk nach seinem innern Gehalt für den Vortrag fordern dürfte. Kein Urtheil vermag dann, findet etwas sich nicht durch jene Richterin bestätigt, mich für die weitere Ausführung aufzumuntern oder davon abzuschrecken; ich muß das Werk entweder nach ihrem Wink, koste es auch jede Aufopferung, verfertigen, oder überzeugt, daß es nicht zum würdigen Kunstwerke gedeihen könne, aufgeben."

1) Adonis 260. 2) Ebenda 188.

Dieser kritische Hang ist eben das eigene Bewußtsein des Mangels an Gestaltungskraft, dem Müller durch Ausdauer, die er oft vom Künstler verlangt, nachzuhelfen sucht.

Und dieser Arbeitsart huldigt Müller in der zweiten Periode viel mehr als in der ersten. Wie schon erwähnt, ist die Sprache in jener reiner und gewählter; ein gleiches Niveau sucht der Dichter zu erreichen. Persönliches, wie Provinzialismen, verschwindet. Höhe und Tiefe, Leidenschaft und Einfachheit wird vermieden; getragenes Pathos, gesuchte Erhabenheit angestrebt. Das soll erreicht werden durch absichtliches Verschieben der Wortfolge im Satze; besonders liebt es Müller, ein einzelnes Wort nachzuschleifen, um die Aufmerksamkeit gespannt, den Ton hoch zu halten. Künstlerische Regeln zur Belebung der Sprache wendet er nicht bewußt an. So wird Poesie wie Prosa eintönig und ungewandt. Finden sich auch zahlreiche Uebergänge, so sind doch oft die Partikeln unterdrückt, und damit wird das Chaos der Sätze noch schwerer entwirrbar. Denn ein Chaos sind diese Perioden d. h. diese langen Reihen von einander eingeschobenen Sätzen; man glaubt oft beim ersten Lesen der Schachtelsätze an ein Anakoluth, was sich aber nie bestätigt. Es ist keine Symmetrie oder irgend eine feste Gestaltung erkennbar. Zumeist Relativsätze hängen sich an einander, und von den Italienern lernte Müller das Einschieben zahlreicher Participien, von denen dann wiederum ganze Satzgebilde abhängig gemacht werden.

Dieser schwerfällige Bau wird dadurch noch ungelenker, daß das einzelne Wort auch hier nicht der zutreffende Ausdruck ist; Umschreibungen sollen den Gedanken klar machen, der um so weniger zu scharfer Aeußerung kommt, als er unpräcis gefaßt ist. Müller trifft nur langsam mit seinen Worten das Ziel. Eine Fülle von Beiwörtern wirkt pleonastisch, ohne die Anschaulichkeit zu erhöhen. Greifbare Bilder, malerische Gestalten und Scenen mangeln der zweiten Periode noch mehr als der ersten. Wer kann sich etwas vorstellen unter einem Wortkram wie: „Laß mich den süßen Blicken begegnen Bald, meine Sonne! Ach! sie begießen, Ach, sie beregnen Erquickend mein Herz" u. ähnl. m.

Ernste Ruhe soll sich stets geltend machen. So entbehrt diese Periode fast ganz das Frische; nur wo Satire oder Widerspruch vortritt, wie in Epigrammen oder in den kritischen Aufsätzen, ist Müllers Kraft noch lebhaft auch im Ausdruck. Das Lehrhafte überwiegt, so daß auch

in die Dichtungen zahlreiche Sentenzen eingestreut werden. Doch es wird überwuchert von Schwerfälligkeit, Schwulst und Dunkelheit.

Müllers Kraft reichte eben nicht aus, was er richtig anstrebte, auch zu erreichen. Seine Fähigkeit zum Künstler beschränkte sich auf eine reiche Phantasie. Die zahlreichen Vorstellungen, die sich ihm aufdrängten, fachten in ihm großen Enthusiasmus an. Dazu gesellte sich ein gesunder, derber Humor. Während ihn jener über die Höhen des Lebens wegführte, hielt ihn dieser an der Scholle fest; und so bewahrte er hier die Natur und hatte glücklichen Erfolg, während seine Phantasiegestalten allen realen Boden verloren, da dieses Vermögen bei ihm nicht geläutert ward. Es lebte in Müller etwas Geniales, ein Grad von angeborener, schaffender Kraft; sonst würde nicht schon der Knabe künstlerisch producirt haben. Aber es fehlte das Talent, wenn man wenigstens in diesem den Begriff der Gewandtheit als das Vorherrschende bezeichnet. Er hatte nicht die Fähigkeit, was sich in ihm regte, leicht zu fassen, geschweige es zu voller Wahrnehmbarkeit zu bringen.

Auch ernste Uebung ging Müllers Jugend ab; da hatte er zu wenig gelernt und nur den beliebigen Eindruck auf sich wirken lassen. Später in Rom forschte und arbeitete er freilich mit vielem Eifer; aber die Grundlage blieb mangelhaft. Man merkt, wie großen Einfluß das Studium, wozu ihn Brotmangel vielleicht noch mehr zwang, als das Interesse für die künstlerischen Umgebung anregte, auf seine Entwicklung hatte; das Didaktische und die Kritik, das Streben nach Können und Kunst tritt vor. Jetzt erst bildete Müller seinen Geschmack aus, indem er die Geschichte der Künste kennen lernte. Jetzt erst wurde er sich über seine eigene Befähigung klar. Jetzt erst schenkte er den Kunstgattungen Aufmerksamkeit.

Von den Aeußerungen hierüber interessieren hier diejenigen, welche die Dichtgattungen berühren. So sagt Müller [1]: „Es ist erheblich zu beherzigen, nach welcher Ansicht ein Stoff aufgefaßt wird, weil ein Gegenstand mit gleichem Kunstaufwande sich gefällig für einen Vortrag eignet und dem andern unbequem widerstrebt. Zur Anwendung solcher Regeln langt das natürliche Talent nicht immer aus, weil die Erfahrung und die Uebung hiezu ihren merklichen Theil beitragen muß."

---

1) Adonis 207.

Dann heißt es [1]: „Der lyrische Vortrag besitzt den Vortheil, daß er den epischen und dramatischen zugleich in sich verbindet, so daß der Dichter den Gegenstand nach jeder Veranlassung bald subjektiv, bald objektiv nehmen und wie der Knabe den Vogel an der Schnur bald sich näher ziehen oder weiter von sich lassen kann, wozu aber der dramatische Vortrag, besonders wenn solcher sich nach dem griechischen Kothurn modelt, sich nicht so leicht bequemt, indem die scharfe Ausrundung der Charaktere dann gebietet, daß sowohl der Gang der Handlung, als der für den Ausdruck in der Sprache fest auf sich beruhe und daher der Vortrag durchaus sich streng objektiv zeigen muß."

Und an anderer Stelle [2]: „Besonders bei der dramatischen Darstellungsweise ist öfters nur eine leichte Voraussetzung oder Annahme, ja sogar nur ein Wort, schicklich angebracht, hinlänglich, eine Situation für das Interesse günstig zu machen."

Und wieder [3]: „Der Grundsatz, daß der Künstler, wenn die Wahl von ihm abhängt, nur nach dem Gegenstande greife, in welchem die größte Möglichkeit liegt, das was seine Kunst leisten kann, an ihm sichtbar zu machen, nöthigt auch den dramatischen Dichter Rücksicht bei seiner Wahl zu nehmen und genau zu beherzigen, ob der Gegenstand willig nach der Form, die er ihm zugedacht, sich bequeme . . . der Vorwurf z. B. der sich bequem zur Tragödie eignet, dürfte daher nicht immer auch ergiebig ausfallen für die Wirkung, welche das musikalische Drama beabsichtigt und so wieder umgekehrt."

Für die Oper interessiert sich Müller überhaupt [4]. „Im musikalischen Drama, sagt er, schließt sich das Feld für die Pflegung der schönsten und nachhaltigsten Kunstblüthen vereinigt auf. . . . . Die Vorwürfe gegen diese Gattung sind ungerecht. . . . . Gegenstände aus der Fabel-, Heroen- und Patriarchalwelt eignen sich am besten für den erhabenen Vortrag im musikalischen Drama, weil in deren Wesen schon ein Anlaß zum idealischen Vortrag liegt, dem das Wunderbare der Handlung sich gerne anschließt; überhaupt Gegenstände, bei denen der Ausdruck des reinen Naturgefühls nicht durch Conventionelles zerstört ist."

Solche und ähnliche Theorien waren Müller in der Jugendzeit

1) Adonis 196. 2) Ebenda 207. 3) Ebenda 254.
4) Ebenda 252 f., 255.

völlig fremd; er hatte sich wohl nie Gedanken darüber gemacht. Im einzelnen sind sogar gänzliche Schwenkungen zu erkennen, wie darin daß der junge Dichter das Volkslied und die nordische Mythologie pflegte, der römische Künstler aber in dem Volksliede Spuren von Unbeholfenheit im Vortrage der Handlung sowohl als im Ausdruck findet und dies dem rauhen nordischen Wesen zuschiebt [1].

So dachte Müller auch im Alter über die Berechtigung der Metrik nach, wie gewiß nie früher. Er sagt [2]: „Die heftigsten Leidenschaften im Menschen lösen sich gerne metrisch, daher der Reim selbst nicht bloß ein Spiel des Witzes, sondern als ein Element für den Ausdruck des Gefühles mit zu achten ist."

Es führt dieses dazu, Müllers Metrik zu überschauen. Seine Dichtformen weichen von denen der Zeitgenossen nicht wesentlich ab; nur steht er immer auf Seite derer, die die Form am freiesten handhaben, als richtiger Genosse der Sturm- und Drangzeit, welche auch an den metrischen Fesseln rüttelte.

Für die anakreontische Dichtung, das Lied und die Ballade herrscht die gereimte regelmäßige iambische, trochäische oder daktylische Form vor. Sie sind zahlreich in Strophen abgefaßt. Für die Odendichtung und die dramatischen Verse ist die madrigalische Form weit überwiegend. In letzterer ist Müller in vieler Rücksicht glücklich geleitet durch sein rhythmisches Gefühl.

Doch hat er für den Werth der Silben wenig Sinn. Der Hiatus ist sehr selten, außer im Anfang der Lieder Rhins; desto öfter begegnet der Apostroph; sogar im Auftakt recht schwerfällig wie z. B. soll'n; auch der männliche Reim wird so erzeugt, z. B. Feu'r, theu'r.

Der Reim selbst ist häufig unrein; es wurde schon darauf hingewiesen, welche Vokale und Konsonanten für Müller in einander flossen. In den Systemen wird der Reim beliebig verschränkt, sogar durch vier Zeilen aus einander gerissen. Der männliche ist häufiger als der weibliche; jener kommt mehrmals allein vor, dieser nur in einem Gedichte; zumeist sind beide vermischt. An reichen Reimen ist kein Mangel, selbst in sonst streng gebildeten Strophen; in Systemen sind durch den Reim beliebig zwei bis fünf Zeilen gebunden. Einzelne Strophen oder Absätze

1) Adonis 245. 2) Morgenblatt 1820. No. 49, 194.

kehren wörtlich oder mit geringen Veränderungen wieder, ebenso einzelne Zeilen, ohne daß man von einem richtigen Refrain sprechen könnte. Einmal wechselt Müller regelmäßig ab mit vier- und sechszeiligen Strophen. Durchaus gereimte unstrophische Systeme sind bei ihm noch seltener als ungereimte; zumeist finden sich die gereimten mit einer bis fünf reimfreien Zeilen, die auch das folgende Gesätz nicht bindet. Auch Systeme liegen vor, deren letzte Zeile allein mit einer der drei vorhergehenden Reihen reimt.

In den Systemen überwiegen die vier- bis sechsfüßigen Jamben; doch sind sie mit Trochäen, Daktylen und Anapästen vermischt ohne jede bestimmte Norm. Auch kürzere Zeilen finden sich, selbst Monopodien. Dreisilbige Senkungen kommen fast nirgends vor, völlige Unterdrückung der Senkung am liebsten bei wiederholten einsilbigen Wörtern. Der Auftakt ist ein- und zweisilbig, oder er fehlt; auch ein Daktylus oder Trochäus eröffnet die sonst iambische Reihe. Am freiesten mischt Müller iambische und trochäische Reihen, seltener anapästische unter daktylische. Dem Trochäus treten Daktylen lieber bei als dem Jambus Anapäste. Selbst in strengen Strophen finden sich Schwankungen in der Fußzahl, wie auch in ganz regulären Reihen plötzlich eine rhythmische Neuerung eintritt. In den freien Systemen Zeilen verschiedener rhythmischer Art, verschiedener Fußzahl durch den Reim zu verbinden, trägt Müller nie Bedenken.

An sonstigen Maßen gebraucht Müller den Alexandriner nur in der Jugend, einmal allein, und dann mit Jamben von vier Hebungen wechselnd. Im Alter das Distichon, wobei der leichtere Pentameter viel besser ist als der oft fehlerhafte Hexameter; und mehrmals die Sonettenform.

Der Unterschied zwischen den beiden Perioden des Dichters macht sich formell dadurch geltend, daß in der Jugend die kurze Reimstrophe und die freirhythmischen Systeme überwiegen, während im Alter bestimmtere, regelmäßige Formen, wie der fortlaufende reine Jambus oder Trochäus gewählt werden. Z. B. Die Lieder Rhins sind in später Zeit nur umgearbeitet; ihre Unregelmäßigkeit also auf die frühe Periode zu setzen; der gegen die erste Fassung gänzlich veränderte Schluß ist viel geregelter als die vorhergehenden Gesänge. Deutlich zeigt sich der Unterschied der Behandlung des Verses in den Opern Niobe und Adonis; zwar halten sich beide an die von Lessing und Herder empfohlene recitativische

Form, aber der Adonis bewahrt den fünf- bis sechsfüßigen Jambus viel häufiger und ist nur in den Chören ganz freirhythmisch; diese sind übrigens dichterisch viel werthvoller als der holprichte Monolog. Die Verse mit Geschick zu behandeln, so daß Satz und Zeile annähernd zusammenstimmen, vermag der gealterte Dichter noch weniger als der junge; im Adonis z. B. bricht der Vers ab zwischen Artikel und Substantiv, pron. poss. und subst., oder „so" und adject.

Allgemein betrachtet liegt der Werth von Müllers metrischer Dichtung in den freirhythmischen Systemen, in deren Pflege er nicht nur an Masse — die ganze Oper Niobe — sondern auch künstlerisch vor vielen Dichtern der gleichen Art steht; allerdings läßt sich zuchtlose Freiheit hierin nicht leugnen.

So zeigt sich wie im Stil auch in der Metrik das gleiche Aufsteigen und Ueberschreiten der Grenze bis zum Jahre 1781 wie in der allgemeinen Betrachtung seiner Thätigkeit; das gleiche Sinken von diesem Jahre ab. Müller selbst hatte dies Gefühl; so stolz der aufstrebende Mann auf seine Dichtwerke gewesen war, so wenig hielt er in Rom auf dieselben; zu derselben Zeit, wo er in die Umarbeitung des Faust sein Herzblut ergoß, zu derselben Zeit, wo er an der Adonistrilogie sein technisches Vermögen unermüdlich erprobte, zu eben derselben erklärte er, sein Werth liege nicht in seinen Dichtungen, einzig in seiner Malerei. Eine große Verkennung seiner selbst! So viele darüber einig waren, daß Müller ein Mann von Geist war, so viele in der pfälzischen Periode das Verstummen seiner Dichtung zu Gunsten der Malerei herbeigewünscht hatten — und in beidem vereinigten sich fast sämmtliche bedeutenden Zeitgenossen —: alle erkannten, daß Müller zum Maler noch weniger befähigt sei als zum Dichter, sobald er in Rom sich produktiv erwiesen hatte. Stieglitz [1]), Oehlenschläger [2]), Kestner [3]) sprechen es geradezu aus, daß der Dichter in Müller Bedeutenderes geleistet habe als der Maler, offenbar als Antwort auf Müllersche Aeußerungen vom Gegentheil, wie er sie z. B. gegen Zach. Werner gethan hatte [4]). Tieck [5]) mit

1) Erinnergn. an Rom 128.
2) Lebenserinnergn. II, 216.
3) Römische Studien 99.
4) Z. Werner, ausg. Schrftn. Grimma XV, 119.
5) Holtei, Briefe an Tieck I, 201.

anderen bedauert, daß Müller sein Talent nicht ausschließlich der Dichtkunst zugewendet habe.

Was die Zeitgenossen und die Nachwelt von Müllers litterarischer Thätigkeit sagten, alles vereinigt sich darin, daß er ein Mann von Anlagen war, der dieselben aber nicht gründlich ausbildete, sondern auf Abwege stürmte. Ein treffliches Zeugniß für Müllers dichterische Befähigung und für die ihm anklebenden Mängel gibt Wielands Brief an Klein [1]: „Müller hat alles was einen herrlichen Dichter verspricht, wiewohl sein Genius in jugendlicher Ueppigkeit, von Kraft und Saft strotzend, noch zu sehr dem unbändigen horazischen Hinnulus gleicht, und vor lauter Muth manchmal zu gewagte Sprünge macht. Das wird sich aber in wenig Jahren geben. Je mehr er die Natur und Theokrit studieren wird, je bälder wird er die Vollkommenheit in seiner Art erreichen, die ich mir von der Maturität seines Genies verspreche."

Man vermag jedoch Müllers dichterisches Wesen nicht besser zu kennzeichnen als es sein feinster Kritiker Schubart that mit den Worten seines Briefes an Müller [2]: „Ich glaube, daß du zu viel skizzirst und zu wenig vollendest. Du bist ein reicher Mann, der die Goldstücke nur so, ohne sichern Zweck, aus der Tasche nimmt und unters Volk hinsät. Ein Mann von Deiner großen Dichtergabe muß nicht sorglos sein und die Ausgüsse seines Herzens hinströmen lassen, wie glühende Lava — wunderbar anzusehen, aber sengend und zerstörend. Du siehsts jetzo klar, wie unsere Nation aus dem Taumel erwacht und die von einigen Genies verursachte Anarchie verdrängt. — Schau Müller, — — — Gott hat doch alles nach Maß, Zahl und Gewicht so weislich geordnet. Genies sind sichtbar gotterfüllt: sollten sie also nicht auch dem Gotte nachahmen, der der Gott der Ordnung ist? — — — Lieber Müller, bleib also der Natur und Ordnung getreu bis ans Ende und die Krone der Unsterblichkeit wartet Dein."

Ein herrlicher Mahnruf! Aber als Müller der Natur treu blieb, da war er fern von der Ordnung, und als er Ordnung anstrebte, da hatte ihn das Naturgefühl verlassen. Wer trägt die Schuld, daß Müller nicht das mögliche hohe Ziel erreichte? Gewiß nicht weniger die äußeren

1) Morgenblatt 1820. No. 161.
2) Chemnitzer Johannes-Album 1857. II, 193.

Umstände als die Mängel seiner Anlage. Hätte Müller diese ernste Uebung und das eifrige Studium [1], welches die spätere Zeit aufwies, in der Jugendkraft gepflegt, er würde ein höheres Ziel sicher erreicht haben. Im Alter war der Eifer noch rühmenswerth, aber erfolglos, weil das Schöpfungsvermögen im harten Kampfe des Lebens gebrochen war. So stand der jugendliche Dichter dem Ziele näher, obwohl er die Kunst weniger kannte als der Mann und Greis. Da ging es in „dithyrambischem Sprung" über alle Hindernisse hinweg, den der gealterte Künstler „mit nüchternem Fuße nicht mehr nachahmen" konnte. In der Jugendzeit gelang dem Dichter zumeist, was er von dem Eindrucke eines Dichtwerkes verlangt. Er sagt: „Wie ein jagdpferd, das des waldhorns Stime durch die Kluft hört — schnell und leicht in einen Galopp übergeht, grad als ob reuter, wald und pferd nur von einem geist beseelt wären — also muß der leser vom dichter hingetragen werden, ohne zu wißen wie, der erwünschten harmonie nach." Der greise Sänger aber bringt seine Zuhörer nicht mehr in die gleiche Stimmung mit seinem Vortrag; ihre Aufmerksamkeit wird selten gefesselt und ermüdet nur zu rasch. Des Dichters Blüthezeit, die zugleich die an Produktionen reichste seines Lebens ist, fällt also in die Jugendperiode; und an diese allein ist Müllers litterarischer Ruhm geknüpft.

Die Litteraturgeschichte weiß ihn zu verzeichnen als einen Hauptvertreter der Zeit, in welcher Deutschlands litterarische Größe wiedergeboren ward.

---

1) Joach. Christian Friedr. Schulz. Almanach der Bellettristen und Bellettristinnen 1782. 151: „Möcht' es doch recht viele solche Müllers geben die, ihrem eigentlichen Fach unbeschadet, sich Kenntnisse erwerben, die von Jedermann geschäzt werden."

Müller als Maler.

Um Müllers ganzes Wesen in einem Bilde vereinigen zu können, ist es nothwendig, auch einen eigenen Blick auf seine Thätigkeit als Maler zu lenken.

Seine Liebe zur Natur, sein häufiger Aufenthalt im Freien, sein Zeitvertreib als Hirtenknabe mochten ihm die ersten Vorwürfe zu seinen jugendlichen Zeichnungen gegeben haben. Es war angeborne Neigung, nicht anerzogene, die ihn den Stift führen hieß. Bald illustrierte er Scenen, wie seine Randzeichnungen zur musikalischen Opera Die asiatische Banise, oder wie die Skizzen beweisen, die er nach dem Treiben in der Schenkstube seiner Mutter fixierte. Den Höhepunkt erreichte diese Richtung in der Tuschzeichnung, auf einem Kartenblatt entworfen, welche seine Aufnahme in die Zweibrückener Malerschule unterstützte; das Blatt stellte dar „eine Bettlerfamilie, die nach Polen zieht; die schielende Mutter voran, ein Maulthier leitend, welches die Habseligkeiten und die kleinen Kinder in Körben fortschleppt und hintennach der Alte mit hölzernem Stollfuß". Es ging bei der ersten französischen Plünderung 1792 verloren.

So weit hatte Müller seine Neigung geführt; sie brachte ihn auch dazu, den Beruf eines Malers zu ergreifen. Ein Gewerbe zu treiben gleich dem Vater, mochte dem Jüngling, der die Wissenschaft gekostet hatte, nicht behagen; dieser obzuliegen, verhinderte seine Armuth; so wandte er sich zur Kunst, was um so leichter möglich war, als die Bestrebungen des pfälzischen Hofes sich ihrer Pflege annahmen; man hatte in Zweibrücken und Mannheim Akademien eingerichtet, und gerade um die Zeit, als Müller den neuen Beruf ergriff, wurde die Düsseldorfer Akademie gegründet. Eine solche äußere Entfaltung und Gelegenheit weckt junge Talente und zieht sie an. Thatsächlich nahm die Malerei einen gewissen Aufschwung; Raphael Mengs wirkte zwar wenig auf den

Rhein, aber hier entwickelte sich in der Verbindung mit den Niederlanden aus der Landschaftsmalerei, indem die Staffage hervortrat, die Idyllenmalerei nicht ohne Erfolg. Ueberhaupt lebte in Deutschland Hinneigung zu dieser Kunst und Theilnahme an derselben. Dafür zeugt auch, daß dichterisch angelegte Naturen, wie S. Geßner und Goethe, die Radiernadel oder den Pinsel führten, wie vor ihnen z. B. auch Euripides und Pacuvius, Michel Angelo und Leonardo da Vinci die redende und bildende Kunst in sich vereinigt hatten. Ein solcher Doppelheld war auch Müller; in ihm lebte Sinn für die Kunst, und die früheste Jugend zeigt ihn ebenso vereint dichten und malen als das hohe Alter. Aber die Malerei versprach Brot, die Dichtung nicht; jene war ein Beruf, diese nicht. So übersiedelte Müller, um die Malerei zu erlernen, nach Zweibrücken zu dem Hofmaler Conrad Maulich. Mit großer Vorliebe wandte er sich hier der Thiermalerei zu und der Erfolg bewies seine Befähigung. Seine Pferdezeichnungen gewannen ihm die Neigung des Herzogs. Auch Weidevieh und gerne Hirtenscenen, besonders antike [1], bildeten den Vorwurf. Sehr bald trat Müller mit Radierungen vor die Welt, deren Herausgabe die Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und freien Künste [2] 1769 mit den Worten erwähnt: „Mannheim: Eine Suite von Thieren, die mit ziemlicher Wahrheit ausgedrückt sind von Fritz Müllern." — Seine Aetzungen waren sehr gesucht, da sie meistens geistreich und schön radiert waren; besonders stellte er auch Schwanen mit viel Treue dar [3]. In Mannheim [4] blieb Müller theils der Idyllenmalerei getreu, theils übte er die verwandte Genremalerei; Philipp Wouwermann stand ihm schon durch die gleichbeliebte Behandlung des Pferdes nahe und scheint überhaupt in Mannheim gerne gepflegt worden zu sein; wenigstens studiert Ferdinand Kobells Sohn Wilhelm, ebenda zuerst Wouwermann. Noch nach seiner Abreise nach Rom wurde eine Kopie Müllers nach Wouwermann in Mannheim ausgestellt; der Berichterstatter im teutschen Merkur [5] sagt darüber: „Es war einer der schönsten Wouwermanns in der Gallerie von dem jungen Müller da, wo die Copie beynahe die Gegenwart des Originals vertragen konnte."

---

1) Storck Darstellgn. I, 167. 2) IX, 145.

3) Neuer Nekrolog der Deutschen 1825. No. 147.

4) In Mannheim war die niederländische Schule reich vertreten. T. Merk. 1776. I, 265. 5) 1781. IV, 169.

Von Müllers künstlerischer Thätigkeit in diesen Jahren gibt Nagler in seinem Künstlerlexikon [1]) folgende Zusammenstellung:

1) Bildniß des Johannes Fust, Erfinders der Buchdruckerkunst. — (Unrichtig; gemeint ist das Bild Fausts auf dem Titel der Situation aus Fausts Leben 1776. Engel [2]) hält dies irrig für ein Porträt des Dichters! Schubart sagt darüber [3]), es sei die Physiognomie eines Mannes, dem Verzweiflung das Herz preßt, daß ihms Blut aus den Augen spritzen möchte.)

2) Amor auf der Schalmei blasend. — (Zum Satyr Mopsus 1775.)

3) Niobe mit zwei ihrer Kinder. Halbfig. — (Biester hat Grund, diese Radierung zu tadeln [4]).)

4) Krieger bei ohnmächtiger Frau. — (Zum braunen Fräulein in Balladen 1776. Schubart sieht daran einige Fehler im Ausdruck der Gesichter [5]).)

5) Knabe mit Satyr. Mannheim 1774. — (Zu Bacchiden und Milon 1775.)

6) Der Hirte, welcher ein Schaaf scheert. — (Zur Schaafschur 1775.)

7) Drei Juden in Unterredung, Halbfig., eines der geistreichsten Blätter des Künstlers. — (Zu Fausts Leben 1778.)

— Hier sind einzufügen die von Nagler übergangenen [6]) Vignetten zur Schreibtafel 1775. Lief. 2 Urne und Satyr zum Faun, und Lief. 3 Waldlandschaft mit Wasserfall bei Mondschein zum Riesen Rodan. — Nagler fährt fort:

8—9) Zwei Blätter Bacchanale, geistreiche Komposition. Sehr selten.

10) Die wandernden Musikanten mit tanzenden Affen und Hunden vor dem Wirthshause 1775. F. Müller inv. fec. C. A. Großmann exc. A. B.

11) Der Bänkelsänger in landschaftlicher Umgebung, ebenso bezeichnet 1768.

12) Der in einer Landschaft sitzende Bauer, der Hund wälzt sich

1) 1840, IX, 557. 2) Puppenkom. I, Bibl. Faust. 41.

3) T. Chron. 1776, 254. 4) Allg. d. Bibl. XXXVII, 490.

5) T. Chron. 1776, 750.

6) Die treffliche Vignette zu Adams erstem Erwachen ist nicht von Müller.

daneben. Dabei stehen ein Pferd und ein Esel, jedes der beiden Thiere bepackt. Fr. Müller fec. 1768.

13) Wiestheile, der Hirtenjunge, zwei Kühe, zwei Ziegen und ein Schaaf hütend; zwei Kompositionen. Mannheim 1775.

14) Der neben seinen Schaafen schlafende Hirte, im Vordergrunde zwei Kinder im Grase. Links an einem Felsen die Jahrzahl 1771 und die Dedikation an Ferd. Kobell.

15) Hirtenjunge neben der Schaafheerde liegend liebkoset ein Lamm. Rechts entfernter ein Hügel und große Kräuter; Fr. Müller fec. 1771.

16) Waldige Gegend mit einem liegenden Hirten 1768.

17) Landschaft mit Wasserfällen, ruhenden Eseln und Treiber 1774.

18) Ein ruhender Stier. Mannheim 1775.

19) Eine ruhende Kuh, ebenso bezeichnet.

20) Drei Köpfe von Schaafen. Unten der Kopf eines Lammes und über diesem zwei Köpfe von Schaafen im Profil nach rechts.

21—26) Eine Folge von Böcken und Ziegen 1768. — (In der neuen Bibl. besprochen. —)

27—32) Eine Folge von Schweinen mit ihren Hirten in sehr natürlichen Gruppen. 1768.

Diesen Blättern sind anzureihen folgende im Besitze des großhgl. Museums in Weimar befindlichen Handzeichnungen [1]):

1) In der Mitte beladet ein Mann ein Maulthier, links Frau mit Kind und ein etwas größeres Kind mit einem Vogel spielend. Gegen rechts drei Ziegen und ganz vorn ein sehr großer Sattel.

Sehr keck mit dem Pinsel und Sepia skizziert.

2) Sehr kühne Federskizze einer Landschaft: In der Mitte ein großer Baum, links desselben eine Holzbrücke, zu Gebäuden führend; rechts vorn eine Figur zu Esel mit zwei andern zu Fuß.

Beide Blätter sind alter Besitz des Museums und sonach wohl der Rest von den zwölf Zeichnungen, welche Goethe in Müllers Namen 1778 dem Herzoge überreicht hatte [2]).

3) Aus der Sammlung Hofrath Rochlitz': Bärtiger, männlicher Kopf nach rechts unten blickend. Schwarze Kreide, weiß gehöht.

1) Gefällige Mittheilung des H. Directors dieses Instituts, Dr. C. Ruland.

2) Weim. Jhrb. V, 23.

4) Aus der Kranklingschen Sammlung in Dresden: Schöne Federskizze einer Landschaft mit ruhenden Hirten.

In der Goetheschen Sammlung befinden sich laut Schuchardts Katalog folgende Zeichnungen Friedr. Müllers:

1) Fünf Blätter Landschaften, meistens mit Vieh staffiert. Feder, mit schwacher Deckfarbe angelegt. Auf der Rückseite von zweien derselben befinden sich mehrere Schaafe, mit der Feder gezeichnet.

2) Mit Gesträuch bewachsenes Gemäuer einer Klosterruine. Feder.

3) Kleine Waldblöße mit einer kleinen Heerde am Wasser. Ausgeführte Federzeichnung auf blauem Papier. 1778.

Das B. M. weist auf der Rückseite zu Koncepten oder neben denselben mehrere Skizzen auf: Zwei Landschaften mit Ruinen, Federzeichnungen. Mehrere Thierstudien, besonders Ochsen und Schaafe; theils mit der Feder, theils mit dem Stift. Nackte männliche Figur, mit dem Stift. Mutter mit Kind, mit Feder. Satyr mit Flöte unter einem Busch, Federzeichnung. Endlich drei sehr charakteristische Bauernköpfe, in Sepia, keck, humoristisch.

Götz[1]) besitzt von Müller noch Federzeichnungen und radierte Kupferstiche.

Dies sind die nachweisbaren Produkte der glücklichen Zeit, in welcher Müller an Kobell so heiter schreibt: „Bei Tage mahle ich und des Nachts mach ich mich auf einem Bogen Papier lustig." Die beiden Künste gehen Hand in Hand; Müller pflegt in Malerei und Poesie die Idylle, antik und nach dem Leben; seine Vignetten illustrieren seine Schriften.

Zum Theil scheint er sich an Joh. Heinr. Roos gebildet zu haben. Ein sehr lobendes Urtheil, M(edicu)s unterzeichnet, bringen die Rheinischen Beiträge[2]) und im Anschluß an diese die Olla Potrida[3]): „Kenner und Kunstfreunde wissen, daß Deutschland wegen der Richtigkeit des Umrisses und der Warheit des Karakters in der Thiermalerey einen andern Roos an ihm würde erhalten haben" 2c. Und Müller selbst lobt Roos: „ich habe da, schreibt er von Heidelberg aus an Chr. Kaufmann[4]), Zeichnungen gesehen von Pariser Künstlern — pah! — wenn der liebe

---

1) Geliebte Schatten 20. 2) 1778. II, 96. 3) 1778. III, 150.
4) H. 12, 189.

Gott so sein Vieh geschaffen, es könnte sich nicht vom Fleck bewegen — oder den Hals zur Erde bringen, wärs auch nur um für eine Stunde Leben Gras aufzuweiden — die Stümpler, Pfuscher, ich ärgre mich, wenn ich solche Kerls sehe die sich brüsten und den Namen Genie entheiligen. . . . . Da lob ich mir meinen lieben Roos, das war noch ein Mann — ich will aber auch in Heidelbergs größten Fels seinen Nahmen hauen lassen."

Die beiden Schlagwörter, die man aus solchen Aeußerungen herausheben muß, sind Natur und Genie, also die gleichen, welche in Müllers Jugenddichtung hervortreten. Der Künstler wird geboren; alle Gewandtheit kann den Mangel an Originalität nicht aufwiegen [1]). So ruft Müller dem Künstler zu [2]):

> Regeln der Künste klaubest du auf; o Meister, ich fasse
> Alle hier in ein Wort: Habe, o Freund, nur Genie!

Oder Müller sagt [3]):

> Schatten leiht die Palette dem Maler, aber es wandelt
> Um der Genius leicht sie zu ätherischem Licht.

Für ihn schwanden die Begriffe Genie und Phantasie so ziemlich in einen zusammen. Daher betont er wie das Genie auch die Phantasie als das Wichtigste in der Künstlerbegabung; so schildert er einen Maler [4]):

> Er zeichnet richtig mit Fleiß und Müh',
> Er färbet lieblich, klar und rein,
> Er pinselt fertig, leicht: doch nie
> War er, noch wird er Mahler seyn.
> „Ein Räthsel! Ha, wo fehlts denn? Wie?"
> Am Einzigen, an Phantasie.

Auch gegen Goethe nennt er die Phantasie ein Hauptelement [5]) und tadelt an Carstens den Mangel derselben [6]). Daß Müller in der That Genie und Phantasie zusammenwirft, erhellt aus folgender Stelle [7]): „Jedes aus der Phantasie entsprungene Werk, schreibt Müller, führt, schon von frühem Ursprung an, das Signal unbezweifelter Ueberzeugung bei sich. Der Eindruck den es daher sogleich macht, ist, daß es von allem übrigen uns ablöst und unsere Aufmerksamkeit an sich zu fesseln Gewalt

1) Horen 1797. III, 31. 2) Y. 82. No. 37. 3) Y. 86. No. 42.
4) Y. 11. No. 10. 5) Preuß. Jahrbb. XXX, 64.
6) Horen 1797. III, 43; IV, 11. 7) Ebenda III, 25.

hat. Mit Erstaunen werden wir vorzüglich bei den Hervorbringungen Michel Angelos gewahr, der darum auch seit Jahrhunderten allgemein unter die ersten Originalgenien gezählt wurde."

Ebenso wie Müller das Genie als erste Voraussetzung von der Jugend bis zum Alter predigt, so hält er auch an der Natur fest. Nach dem Leben schildert er in der Poesie und ebenso in der Malerei. „Der Dichter braucht nicht weniger als der bildende Künstler genaue Naturbeobachtung"[1]. Damit hangt es zusammen, wenn Müller auch Rubens verehrte, so daß er „so hoch gesprungen ist wie der Tisch und vor Freude sich gar nicht zu fassen wußte und immer von neuem in Enthusiasmus ausbrach" über Heinses Apologie von Rubens[2].

Wie er in seinem Berichte zum Nationaltheater die Nachahmung der Natur betonte gegenüber der Manier, so zog ihn sein Gefühl von erster Jugend an immer zum Natürlichen[3] auch in der Malerei. In dem schönen Gedichte Natur[4] bespricht Müller das Verhältniß des Künstlers zu dieser Göttin:

Es reicht Natur, o Künstler, willig dir
All ihren Zauber, ihre seltne Zier,
Gleich Waffen dar, sie selber zu besiegen.
Du ringst mit ihr; mit wonnevollen Zügen
Haucht sie im Kampf dir Muth und zahlt dafür
In deinem Jubel sich mit doppeltem Vergnügen.

So räth Müller auch Carstens, vor allem die Natur zu beobachten[5]; denn auf der Natur nur blühe das Ideal, also könne in der Vorstellung nichts groß und schön sein, wenn es nicht wahr und richtig sei. Legt Müller hier das Verhältniß zwischen Natur und Phantasie klar, so fügt er an andern Stellen noch einen dritten Faktor als nothwendig zur Kunst bei: die Beobachtung der Muster. Die Kenntniß des praktischen Theiles der Kunst müsse in den besten Mustern gesucht und der Natur abgelauscht werden[6]; ja ohne diese bleibe die schönste Idee ein leerer Traum[7]. Am besten spricht ein Jugendgedicht Müllers diese nothwendige Vereinigung aus; Müller schreibt einem reisenden Maler ins Stammbuch[8]:

1) Adonis 251. 2) Heinse WW. VIII, 273. 3) Oertel, 6. Note.
4) II, 410. 5) Horen 1797. IV, 6. 6) Ebenda III, 23.
7) Ebenda 22. 8) Y. 7. No. 5.

Nimm dreierlei zum frommen an:
Hab wahrer Künstler Eigensinn,
Zu mahlen nur nach deinem Sinn;
Wie Gott dir Aug und Herz gestellt,
Darnach betrachte deine Welt —
Nimm Rath und gute Meinung an;
Doch schau wer Rath dir geben kann.

— — — — — — — — — —

Vor allem traue der Natur;
Bist Künstler nur auf ihrer Spur:
Denn ohne sie was ist die Kunst?
Ein Kinderspiel — nur Müh und Dunst.

In dieser Dreiheit suchte Müller sich zu bilden und nach ihrer Eingebung, ihrem Vorbild zu arbeiten. In der Pfälzer Zeit waren ihm Dürer, den auch der junge Goethe verehrte[1], Rubens, Leonardo da Vinci und Michel Angelo die Ideale. Gegen das Ende des Aufenthaltes in Deutschland arbeitete er unermüdet in dem Mannheimer vortrefflichen Antikensaal, um die Meisterstücke des alten Griechenlands und Roms innigst zu studieren[2]. Später in Rom trat Michel Angelo weit vor Raphael und die Antike hervor. Müllers Urtheile über kunstgeschichtliche Größen zu vernehmen, ist nicht uninteressant; doch sind die Stellen zu weitläufig, um hier eingereiht zu werden. Sie können leicht aus den Kritiken herausgehoben werden[3]. Nur die Hauptpunkte des Vergleiches zwischen Raphael und Michel Angelo sollen hier Platz finden; Müller sagt[4]: „Michel Angelos Geist wird auf das idealische, Raphaels auf das wirkliche Leben hingezogen. Raphaels Zusammensetzungen, so weit auch der Inhalt außer dem gewöhnlichen Gesichtskreise hergeholt ist, wird sogleich für uns einheimisch, was beim Michel Angelo weniger der Fall ist.“

Auffallend mag es bei dieser richtigen Einsicht Müllers scheinen, daß er Michel Angelo, der nicht den Weg der einfachen Natur zeigte, folgte. Denn Müller und die Stürmer und Dränger wollten doch Natur; aber ihre Natur sollte groß und gewaltig sein, und groß und

1) D. j. G. II, 213.

2) Rhein. Beitr. 1778. II, 59 u. daraus Olla Potrida 1778. III, 150.

3) Vgl. besonders: Müller zu Bossi, Cenacolo Note 32; D. Mus. 1812. II, 184; Horen 1797. III, 25.

4) Horen 1797. III, 28.

gewaltig war Michel Angelo, nicht Raphael, nicht die Antike in diesem Sinne. So ist es ein wichtiger Punkt in der Kunstgeschichte, daß um das Jahr 1750, also zur gleichen Zeit ungefähr, in welcher die deutsche Litteratur gewaltsam sich Bahn zu brechen begann, im Gegensatze zu Mengs, welcher in der Antike und auf Raphael fußte, Michel Angelo vorgezogen wurde[1]). Was die Dichter zu Shakespeare hinführte, zog die Künstler zu Michel Angelo hin: das Große, Urgewaltige.

Und diesem Einflusse konnte sich auch Müller nicht verschließen; Michel Angelo war ihm ein Originalgenie[2]). Müllers poetische Thätigkeit wendete sich von der Idylle dem historischen Drama zu; so ging er auch von der Idyllenmalerei zur historischen über. Man möchte gerne die Frage aufwerfen, warum Müller nicht zur Plastik hingeneigt habe, da doch deren derberes Material dem Wesen des Stürmers und Drängers näher liegen mußte als die weichere Farbe; man fragt um so mehr, als er in Mannheim in den Gipssäälen studierte, als er ebenda an der Akademie arbeitete, die unter der Leitung des Plastikers Peter v. Verschaffelt stand. Die Antwort muß lauten: weil die ganze Zeitrichtung fast ausschließlich auf die Malerei hinwies; die Plastik trat erst in den Vordergrund, als die Malerei schon blühte.

Müller warf sich um die Zeit seiner Uebersiedelung nach Rom mit allem Eifer auf die Historienmalerei; und bald lernte er sie so ausschließlich schätzen, daß er in ihr den Ausgangspunkt aller andern Fächer sah[3]. Michel Angelo war es vor allen und fast allein, den er zum Vorbild erkor.

In dem gleichen Jahre, in welchem Müller in Rom einzog, schied Heinrich Füßli von da, ein Geist, der in seinen Briefen genugsam zeigt, daß er der Sturm- und Drangperiode enge zugehört. Und auch sein Muster war allein Michel Angelo. Auch er war wie Müller zuerst an der Seite der Niederländer gelagert[4]), wie auch der junge Goethe Vorliebe für deren Schule hatte[5]). Und dann wandten alle drei sich von dieser ab und Michel Angelo zu, dessen gewaltige Titanennatur ihrer Anschauung mehr entsprach. Auf diesen Einklang der Sturm- und Drangperiode mit der Nachahmung Michel Angelos hat Hettner[6]) mit seinem bekannten

1) Winckelmann u. sein Jhrh. 284. 2) Horen 1797. III, 25.
3) D. Mus. 1812. II, 184.
4) Gervinus, Gesch. d. d. Dichtg. IV, 651; Hegner, Lavater 102.
5) WW. XXVI, 294. 6) Goethe und Schiller II, 457.

künstlerischen Verständniß wohl zuerst hingewiesen. Goethe kam wie Carstens, der auch von Michel Angelo ausging, bald über diese Neigung hinaus, und wenn er auch in Italien nochmals Michel Angelo gegen Raphael das Wort redete [1]), so huldigte er doch dem reineren Geiste des letzteren wie Carstens in seinem Fortschreiten.

Der Kunstmeyer stellt in Winckelmann und sein Jahrhundert Füßli und Müller als die bedeutendsten einseitigen Anhänger Michel Angelos zusammen, und in der That haben die beiden große Aehnlichkeit. Knowles, der Biograph Füßlis, sagt über ihn [2]): He considered the antique and Michel Angelo as his masters, and formed his style upon their principles. Der gleiche Standpunkt also, den Müller einnimmt. Und wenn Füßli sich äußert [3]): We stand with awe before M. Angelo, and tremble at the height to which he elevates us — we embrace Raphael and follow him wherever he leads us, so stimmt dies mit dem oben angeführten Vergleich der beiden durch Müller genau überein.

Und nicht nur in den Anschauungen, auch in der Ausübung der Kunst sind die beiden verwandt. Wenn Füßli Scenen aus Shakespeare illustrierte [4]), so entspricht dies Müllers poetischer Nachfolge des großen Meisters. Füßlis Darstellungen waren meistens Hexen und Gespenster [5]), er malte ein Satansideal [6]); ebenso war auch die Hauptfigur auf Müllers erstem Bilde ein Teufel, und seine Vorliebe für Satansgestalten [7]) behielt er bis ins Alter bei, weshalb ihm ja auch der Name Teufelsmüller zugetheilt ward. Hier ist der Punkt, in welchem sich Müller auch mit Joseph Anton Koch, seinem Freunde und Carstens' Nachfolger, berührt. Auch dieser führt mit Vorliebe die Gräuel der Hölle und Teufelsgestalten vor [8]), wie sich auch beide darin gleichen, daß sie ihre Stoffe anfänglich aus dem alten Testamente wählen. Freilich überfliegt Koch wie Carstens jene beiden ausschließlichen Michel Angelo-Anhänger.

Es sollte an Müller nur zu wahr werden, daß in der Nachahmung Michel Angelos jene große Gefahr liegt, auf welche Meyer hinweist mit

1) WW. XXIX, 42.
2) The life and Writings of Henry Fuseli, Lond. 1813. I, 48.
3) Ebenda II, 88. 4) Winckelmann u. s. Jhrh. 296. 5) Ebenda 295.
6) Hegner, Beiträge zur Kenntniß Lavaters 122.
7) Winckelmann u. s. Jhrh. 298. 8) Förster, Gesch. d. d. Kunst IV, 62.

den Worten [1]): „Eine nicht gemäßigte Vorliebe für M. Angelos Werke, ein ausschließliches Studium derselben verlockt junge Künstler zur Manier und hindert die reine Ausbildung ihres Talents. Michel Angelo imponirt ihnen durch seine großen Formen, durch die Richtigkeit seiner Zeichnung, durch Kraft und Geist; aber bey alle dem ist er doch einförmig, und seine Kunst weist den Schüler, der ihr folgen will, nicht auf die Natur hin, sondern von derselben ab. Wer nicht mit Michel Angelos eigenthümlichem Sinn, ja, wir möchten hinzusetzen, auch mit seiner Kunst und Wissenschaft ausgerüstet, ihn nachahmen will, verfällt aus dem Großen gar leicht ins riesenhaft Ungeheuere."

Und wenn es heißt [2]): „Die Nachahmer M. Angelos pflegen fast alle mal, anstatt der wirklichen ächten Großheit seines Styls bloß seine Manier aufgreifend, ins Uebertriebene zu verfallen," so bewährte sich dieser Satz an Füßli wie an Müller, obwohl dieser noch mehr Michel Angelos Denkweise als dessen Formen nachahmte [3]).

Müller hat selbst erkannt, wie schwer Michel Angelo nachzuahmen ist; ein Epigramm, in welchem sehr charakteristisch Shakespeare und Michel Angelo zusammengestellt werden, darf vielleicht als das Selbstbekenntniß des Dichter-Malers angesehen werden, daß er ein unglücklicher Nachahmer war. Er sagt [4]):

Shakespeare und Michel Angelo scheinen häufig dem Schüler
Leicht erreichbar, doch schwer ächten Meistern der Kunst.
Jener beachtet die äußre Form nur, doch diese erwägen,
Dringend ins Inn're zugleich, tiefer liegenden Geist.

In der That mißlang Müllers Streben. Und Meyers Urtheil über Füßli kann auch für ihn gelten, wenn man die Worte möglichst scharf faßt [5]): „Er kann nie für etwas mehr als einen geistreichen Manieristen gelten. Die gewaltigen großen Formen seines Vorbilds hat er nirgends erreichen mögen, und das Schreckliche — — — — — verliert in seinen Werken, indem es übertrieben erscheint, die beabsichtigte Wirkung. Fruchtbarkeit in Erfindungen und zuweilen ächt poetischer Gehalt derselben kann ihm nicht abgeläugnet werden; doch strebt er überall mehr dem Auffallenden und Seltsamen als dem Treffenden, dem Wahrhaften

1) Winckelmann u. s. Jhrh. 298. 2) Ebenda 296. 3) Ebenda 298.
4) Y. 85. No. 41. 5) Winckelmann u. s. Jhrh. 296.

nach. Seine Zeichnung ist auf anatomische Kenntnisse gegründet, jedoch Anmuth, zarter Schwung und Biegung der Linien fehlen ihr."

Auf diese Weise gelang es Müller nicht, Beifall zu erwerben[1]. So schreibt 1787 der junge Geßner an seinen Vater[2]), als er das Hin- und Herschwanken junger Künstler zwischen den Fächern der Malerei tadelt: „So hätte M(üller), dem man Genie nicht absprechen kann, mit seiner Schwein's-Malerei sein Glück besser gemacht, als er's izt mit seinen historischen Carrikaturen nimmer thun wird."

Thatsächlich hatte man von Müller viel erwartet, als er nach Rom ging; voll Vertrauen äußerte sich z. B. Goethe gegen Knebel[3]). Schubart, Merck u. a. glaubten aus der Weise seiner Dichtkunst sich von seiner Malerei viel versprechen zu dürfen. Und am Anfange schien der römische Aufenthalt auch günstig zu wirken. Müller ist außerordentlich begeistert und eifrig. So lobt Füger seine erste Thätigkeit mit warmen Worten[4]): „Müller wagte Leben und Gesundheit, bei der strengen Kälte in der Farnesina über Lebens große Figuren zu machen, versäumte keine Akademie und machte zwei große Compositionen, eine Geburt und einen Triumph der Flora (man erinnert sich der Idyllenfragmente); worüber alle Pursche Maul und Nase aufsperrten, wie sie sie sahen. — — — Hier ist keiner, der mehr wahres, erhabenes poetisches Genie und Erfindung in der Malerei hat als Müller; er wird einst denen eben so viel Ehre machen, die ihn nach Italien geschickt haben, als sich selbst."

Und zunächst erregte Müller allerdings Aufsehen in der römischen Künstlerwelt. Er spricht von seinem bedeutendsten Gemälde zuerst in einem Briefe an Goethe[5]): „Ich habe ein Stück für Sie fertig — — — dieß Stück ist aus der Epistel Judä genommen, stellt den Streit des Erzengels Michaelis mit Satan über den Leichnam Mosis vor. — — — Wers einmal gesehen, kommt immer und siehts wieder, und ob ich gleich nur ein Jahr hier bin, hat mirs doch so viel zu Wege gebracht, daß mein Wort immer unter denen, die zwölf und fünfzehn Jahre schon hier studieren, gilt."

Als Müller jedoch dieses Bild an Goethe sandte, nebst einigen

1) Winckelmann u. s. Jhrh. 298.

2) S. Geßners Briefw. mit s. Sohne. Bern 1801, 237.

3) Brfw. 16. 4) Weim. Jhrb. V, 29.

5) Briefw. zw. Goethe und Knebel 16.

Zeichnungen, stimmte der Empfänger keineswegs mit dem Urtheil der Kunstgenossen überein. In einem langen Briefe vom 21. Juni 1781 gibt er sein Urtheil ab: „Ihre Sachen haben hier kein großes Glück gemacht. — — — Ich verkenne in Ihren Sachen den lebhaften Geist nicht, die Imagination und selbst das Nachdenken, doch glaube ich Ihnen nicht genug rathen zu können, sich nun mehr jener Peinlichkeit und Bedächtigkeit zu befleißigen, wodurch allein, verbunden mit dem Geiste, Wahrheit, Leben und Kraft dargestellt werden kann. — — — Der feurigste Maler darf nicht sudeln. — — — Ich finde Ihre Gemälde und Zeichnungen doch eigentlich nur gestammelt und es macht dies einen so übleren Eindruck, als man sieht, es ist ein erwachsener Mensch, der vielerlei zu sagen hat, und dessen Jahreszeit ein so unvollkommener Ausdruck nicht wohl kleidet." — — — Dann gibt Goethe den Rath, er möge sich an Raphael, die Antiken und die Natur halten — — —. „Ferner wünschte ich, fährt er fort, daß Sie sich auch eine Zeit lang aller Götter, Engel, Teufel und Propheten (das scheinen also die vorwiegenden Stoffe der Zeichnungen) enthielten. — — — In der Wahl Ihrer Gegenstände scheint Sie auch mehr eine dunkle Dichterlust, als geschärfter Malersinn zu leiten. Der Streit beider Geister um den Leichnam Mosis ist eine alberne Judenfabel" 2c. Die weiteren Ausstellungen Goethes am Motiv sind gesucht und allgemein doktrinär; auch zu sehr von einer persönlichen Abneigung gegen den Stoff eingegeben, um völlig richtig zu sein.

Ein Bild desselben Stoffes ist im September des gleichen Jahres in Rom ausgestellt. Heinse berichtet darüber an Jacobi[1]): „Müller hat erst kürzlich ein großes Gemälde ausgestellt, den Leichnam Mosis, um den sich der Teufel und der Erzengel Michael zanken, der Teufel muß aber davon weg. Der Engel hat das flammende Schwert in der Linken, und deutet nach dem Satanas mit der Rechten, abzuziehn; der auch im Begriff ist zu weichen. Es ist viel malerische Idee, Feuer, Fleiß und Studium darin."

Soll man annehmen, daß Müller den Entwurf wiederholt und verbessert ausführte, so daß Heinses Lob gerecht war? Oder ist es nicht wahrscheinlicher, daß das Gemälde von Weimar nach Rom zurückgeschickt wurde, und nur Heinse besser gefiel? Eines bleibt fest stehen: dieses

1) Heinse WW. IX, 144.

Gemälde ist das beste von allen Müllerschen, und besonders die Teufelsfigur gut darauf gerathen, wenn es auch keineswegs den Anforderungen der Kunst genügte oder den Erwartungen entsprechen konnte.

Ebenso wenig gefielen die übrigen Gemälde, welche Müller mitgesandt hatte, Goethe, der besonders noch an dem Bilde: Die eherne Schlange die Stoffwahl tadelt. Von da ab ficht Goethe wiederholt Müllers Beinamen der Maler an; er habe ihn zu früh davor gesetzt [1]) und dergl. Auch Grund [2]) weiß von diesem Mißerfolge Müllers und nennt ihn dabei ein Schlachtopfer seines Ehrgeizes.

Wenn Goethe auch seine Freimüthigkeit entschuldigte, so kränkte Müller doch dieser herbe Tadel. Und so wenig Einfluß hatte derselbe auf ihn, daß er in der gescholtenen Stoffwahl fortfuhr. Er blieb bei den patriarchalischen Stoffen, denen ja auch seine Poesie sich zugewendet hatte. Heinse schreibt im September 1781 [3]), Müller arbeite jetzt an einem Herrgott, der dem Moses das gelobte Land zeigt, einem Stück von eben der Größe wie Mosis Tod. Wohl auf dieses Gemälde bezieht sich Grunds Aeußerung [4]): Müller habe nach seinem Katholischwerden (1780) sich energisch der Kunst zugewendet; „hier verführte ihn sein alter Stolz etwas zu thun, was ihn vor ganz Rom lächerlich und bei den deutschen Künstlern verächtlich gemacht hat. Nämlich er unterfing sich, was kaum die größten Meister sich erlauben, in einem Zimmer in der Villa Medicis ein Gemälde zur öffentlichen Beurtheilung auszusetzen, welches nach dem einstimmigen Urtheile der Kenner unter aller Kritik ist".

Nach diesem Mißerfolge im Vaterlande und in der neuen Heimath wandte sich Müller in den neunziger Jahren von der Kunst ab. Vielleicht daß ein paar Distichen seine damalige Stimmung verrathen; er spricht von den Halbkünstlern:

Bis an das mittlere Thor des Tempels gelanget wohl leichtlich
Jeder, dem nicht die Natur himmlischen Funken versagt;
Aber von dort an weiter zu schreiten, verhindert die Pforte,
Die, aus dauerndem Erz, nur der Geweihte erschließt,
Dem Apollo selber den Götterkuß drückt' auf die Stirne,
Dem er das Zauberwort lieh, das ihre Angeln sprengt.
Trotz eröffnet sie nicht, nicht jämmerlich Klagen, nicht Simons
Schwarzgeknoteter Trug, noch odyssäische List.

1) Wagner, Briefe an Merck 338.

2) Malerische Reise eines deutschen Künstlers nach Rom 199.

3) WW. IX, 144. 4) Y. 82. No. 38.

Es mochte dazu noch manches andere ihn bestimmen. Die Kunst lag darnieder; Müller selbst spricht von den ungünstigen Zeiten um das Jahr 1796[1]. Hinzu kam, daß Müller keine Anregung von mitstrebenden Genossen erhielt. Es herrschte eine Machwerksepoche[2]. — Zu all dem die Nahrungssorgen; die Kunst gab keinen Unterhalt. Da suchte sich Müller das Wissen eines Fremdenführers zu erwerben, welches Ziel er auch glänzender erreichte als irgend ein anderes, das er sich gesteckt hatte.

Zu diesem Zwecke machte er Studien der Antike, in welcher er es schon in Mannheim zu einer gewissen Kennerschaft gebracht hatte[3], die aber während der ersten Römer Zeit zurückgetreten war. Dann hatte er doch nach Goethes Rath mit der genauen malerischen Ausführung sich vertraut gemacht, wie daraus hervorgeht, daß er Carstens den gleichen Wink gab. Jetzt brauchte ihm der Künstler Ausdauer vor allem, wenn er auch noch zugestand, daß die schöpferische Kraft in ihm liegen müsse[4]. Der Künstler müsse stets suchen, den charakteristischen Ausdruck zu finden[5]. Denn das Wichtigste sei ja die Wahl des besten Momentes für den Ausdruck der Phantasie; in zweiter Linie stehe die Anordnung[6]. „Es muß der Künstler genau erwägen, welchen Moment in der Handlung er faßt, und ob der Ausdruck Kraft besitzt, das Interesse, welches er darauf baut, zu erreichen. Aller Episoden Schmuck, wenn er bey einer Vorstellung auch noch so reich verschwendet wird, erstattet nicht einen wesentlichen Mangel im Hauptinteresse. Wir fordern bey dem Kunstwerke das Nothwendige, nach dem gilt das Freiwillige, und um so voller stattet man dem Künstler für das Letztere Dank ab, als er bei diesem Geschmack auf eine naive Weise erfreut[7].“ „Denn Freiheit muß der Künstler haben, sagt Müller an anderer Stelle[8], den Modus nach eigenem Bedürfniß zu wahren, damit er in dem Kreise seiner Wahl auch seine Kraft ausüben könne.“ Die Technik tritt in den Vordergrund; nicht nur vom Künstler, auch vom Kenner verlangt er deren Kenntniß;

1) Horen 1797. IV, 13.

2) Vgl. N. t. Merk. 1795. 160; 187; 188. 1806. I, 175; 179. Joh. Schopenhauer, Fernows Leben, in sämmtl. Schrftn. II², 20; 49.

3) T. Merk. 1781. IV, 177. 4) Adonis 247. 5) Ebenda 250.

6) Horen 1797. III, 34. 7) D. Mus. 1812. I, 347.

8) Note 12 zum Cenacolo.

denn in der harmonischen Vereinigung von Wissen und lebendiger Erkenntniß, von Zweck und Mittel, knüpfe sich das Geistige mit dem Mechanischen wie Leib und Seele beim Menschen, in der Kunst zum Leben. Im praktischen Theil habe die Kunst eigentlich ihren Sitz [1]). Jedes Kunstindividuum, will Müller [2]), soll als ein organisches Erzeugniß beachtet werden, wobei die äußere Form wie der Leib für die Seele zur nothwendigen Hülle der Idee dient, nach welcher allein sich doch nur die Absicht seines Daseins vernünftig bestimmen lasse.

Wie tief Müller in formelle Studien eindrang, beweisen z. B. seine Noten zum Cenacolo über die Proportion [3]). Aber er blieb sich wohl bewußt, daß leere Form mit Vernachlässigung der Idee zum Verfall führe [4]).

Müller trieb noch allgemeinere Kunsttheorie, wenn er auch im ganzen gegen theoretisches Wesen eingenommen war, wie seine Differenz mit Fernow beweist, und was auch ein Gedicht [5]) lehrt. Wenn Müller die Kunst vergleicht, ihre Verwandtschaft oder ihre Verschiedenheit darstellt, erkennt man den Anhänger Lessings. So sagt er z. B. [6]): „Der bildende Künstler kann seine Helden nur durch sie selbst, d. h. durch den sichtbaren Ausdruck ihres Charakters uns empfehlen. . . Die Dichtkunst besitzt Mittel für eine Person einzunehmen, bevor sie handelnd erscheint; dem bildenden Künstler ist dieß gänzlich unmöglich. . . . Der augenblickliche Uebergang, spricht Müller zur Grenze der Malerei, von einer Leidenschaft zur andern, kann allerdings noch vom Pinsel ergriffen werden, allein wie in einer Miene, einem Gesichtszuge das Resultat so vieler verschiedenen nach einander folgenden Gemüthsbewegungen darstellen?“ . . . Dagegen theilt er an anderem Orte [7]) den bildenden Künsten den Vorzug vor den redenden zu, daß sie die Formen unmittelbar den Sinnen darzustellen vermöchten. Hingegen [8]) sei es wieder der bildenden Kunst, weil bei ihrem Wirken das Augenblickliche zum Bleibenden werde, unmöglich, bei einem Affekte die verschiedenen Abstufungen zu verfolgen, wozu dem Dichter und Schauspieler Mittel zu Gebote ständen, weshalb

1) Horen 1797. III, 22 f. 2) D. Mus. 1812. I, 337.
3) Noten 23 u. 24. 4) Adonis 251. 5) Y. 91. No. 53.
6) D. Mus. 1812. I, 342 f. 7) Adonis 251.
8) D. Mus. 1812. I, 346.

diese oft die widersprechendsten Aeußerungen gleichsam in einem Gesichtspunkte beisammen zeigten.

Ueber das Verhältniß der bildenden Künste unter einander spricht sich der Dichter-Maler folgendermaßen aus [1]: „Da der Malerei nach ihrer wundervollen Natur Macht geliehen ist, die Wirkungen, welche ihre Schwestern, Architektur und Plastik, für den ästhetischen Genuß veranlassen, in sich gemeinsam zu sammeln und beim Winden ihres Zauberkranzes nach dem Winke der Phantasie und Harmonie sich gleichsam an Poesie und Musik zu lehnen: so ward bei so überschwänglichem Maße von Interesse ihr zugleich auch ein schwereres und weitläufiges Studium auferlegt. Denn die Architektur füglich dürfte als die Kunst des Verstandes betrachtet werden, welcher bei ihrem Wirken die höheren und tieferen Bildungskräfte, Gefühl und Phantasie, nur untergeordnet beistehen; da die Bildhauerei aber die Kunst des Gefühls ist, nach dessen Verlangen beim Schaffen Verstand und Phantasie sich schmiegen: so gewährt im Vorzuge mit beiden die Malerei jeder Kraft gleichstehende Freiheit, nach Eigenheit sich auszulassen, und im edelsten Wettrennen nach einem Ziele sich neben den andern zu üben."

Zur Malerei heißt es ferner [2]: „Die Malerei zeugt kein Ding, wie es nach natürlicher Gestalt und Farbe ist, sondern, wie es scheint, also durch Vermittlung eines genialischen Mechanismus, nach den Gesetzen der Perspektive und Optik, in den Wirkungen der Dinge die Dinge selbst aufgefaßt und die unwahre Wahrheit, nach eigener Idee zum Leben gestaltet, frei, wie aus einem Zauberspiegel, erscheinen läßt."

Und endlich berührt Müller auch einmal die Musik, welcher er eine nähere Verwandtschaft mit der Färbung zuschreibt; alle großen Koloristen seien eifrige Tonkünstler oder doch leidenschaftliche Anhänger der Musik gewesen [3]. —

Diese kunsttheoretischen Ansichten haben wenig Werth als Bausteine zu einer Aesthetik Müllers, wenn er überhaupt ein festes System gehabt hätte, das sich rekonstruieren ließe; doch sind sie die Zeugen von gründlichen ästhetischen Studien, nach denen in Müller wieder die Hoffnung aufkeimt, mit den neu erworbenen Kenntnissen als produktiver Künstler

---

1) Ueber Kotzebues Reise 52.

2) Ebenda 53. · 3) Ebenda 58.

abermals thätig zu sein, wenn er auch die Richtung der Zeit, die Verbindung zwischen Großem im Stil und malerischer Wirkung für eine unbegründete erachtete, die zum Verfall geführt habe[1]). Zwar bleibt er wenig schöpferisch, muß jedoch Schüler gehabt haben; wenigstens berichtet Tieck an Förster[2]) von dem Mißtrauen, mit welchem Müller dieselben verfolgt habe, als ob sie seine Entwürfe für ihre Arbeiten ausgäben. Doch auch von einzelnen Gemälden Müllers ist Nachricht da. Er zeigt Ludw. Tieck 1805 die Skizze eines Kopfes, ein Porträt des Teufels nach einer Erscheinung desselben, die Müller gesehen haben wollte. In der That sah der Kopf „eigenthümlich genug aus“[3]).

Auch für das Jahr 1810 bezeugt Uexküll[4]), daß Müller nicht viel gemalt habe. Aber doch zeigte Müller auch in diesem Jahre einem Deutschen, Zach. Werner, „einen lebhaft colorirten Genius“, den er gemalt habe, und von dem er sagte, er sei besser als alle seine Gedichte, was Werner nicht glaubte[5]).

1818 berichtet Storck[6]): „Müllers neuestes Gemälde ist die Ankunft des Odysseus in der Unterwelt.“ Es ist wohl dasselbe von dem Götz[7]) spricht: „Ein Gemälde stellt Ulysses vor, wie er das Schattenbild des Ajax emporruft, woran Müller mit wenig Dankernte viele Jahre gearbeitet hat.“ Dieses Bild war berühmt, und man sprach noch lange in Rom davon; es war auf der Villa Malta, wohin es wohl erst nach Müllers Tod gelangte; jetzt ist es verschollen[8]). Man nannte das Bild wohl auch des Ajax' Kniescheibe, zu der auf demselben die Farben so hoch und oft aufgetragen waren, daß sie ein Hochrelief wurde. Cornelius äußerte sich über dasselbe, wie über Müllers Malerei überhaupt wenig günstig[9]). Auf demselben war auch das Haupt der Medusa angebracht,

---

1) Note 32 zum Cenacolo.

2) L. Förster, biogr. u. litt. Skizzen aus d. Leb. u. d. Zeit K. Försters 317.

3) Köpke, Ludwig Tieck I, 324. 4) Dav. Strauß, kl. Schriftn. 1862, 287.

5) Z. Werner, ausg. Schriftn. Grimma XV, 119. 6) Darstellgn. I, 171.

7) Gel. Schatt. 20. 8) Förster, D. Kunstgesch. IV, 39.

9) „Nun der Müller mocht' wohl einen guten Stil schreiben, aber malen konnt' er ihn nicht, da war er unter Null. So hatt' er einmal einen Odysseus in der Unterwelt gemalt, wie ihm der zürnende Geist des Ajax erscheint. Ein guter Vorwurf, aber gräulich war das Ding gemalt, wie mit der Schaufel. Als ers mir zeigte, wußte ich erst gar nicht was sagen; endlich meinte ich emphatisch: Nein, liebster Müller, so

aber weggewendet; König Ludwig, der sich nach dem Verbleib dieses Bildes — es kam mit dem übrigen Müllerschen Gemäldenachlaß in Byströms Hände — bei Martin von Wagner erkundigte [1]), verfaßte darauf folgendes Distichon:

Nein! nicht hast du darinnen das Haupt der Medusa verborgen,
Denn dein Bild ist versteint und der Beschauer wirds auch.

Müller mochte ein solches Urtheil wenig gefallen, da er eitel auf das Bild wie auf seine gesammte Malerei war und seine Kunst hier so sehr überschätzte, daß er das Medusenhaupt deshalb abwandte, um nicht vor dem eigenen Gemälde zu versteinern!

Weiterhin entwarf Müller ein Gemälde der Hölle, welches Götz das berühmteste nennt; dabei ließ er sich zu beißender Satire in Wort und Bild hinreißen; z. B. malte Müller einen Kardinal als Teufel darauf. Auch dieses Bild ist verschollen. Ferner malte er einen Amor [2]).

Förster nennt [3]) als das vorzüglichste von Müllers Gemälden einen Jason, welcher auch im Stuttgarter Kunstblatt gerühmt wird [4]); er habe sich „durch Kraft der Färbung, Ausdruck und Stil in der Zeichnung ausgezeichnet, wie man es damals nicht zu sehen gewohnt war". H. Stieglitz weiß [5]) von einem Bilde Müllers: Aesop als Fabelerzähler — man erinnert sich an den Entwurf Esops Fabel im B. M. —; nach antikem Basrelief soll es Müller, wie auch Nicola Consonis, Genelli und Wittmer gemalt haben. In der Skizze, die in Reinharts und dann in des Architekten Köbels Besitz war, sieht man mehrere Figuren um eine steinerne Erhebung versammelt, von welcher herab der phrygische Fabulist mit schelmischer Miene seine allegorischen Erzählungen zum Besten gibt. Das Aquarell war nach Wittmers Zeugniß schön komponiert. Aus allem geht hervor, daß Müller sich mehr der Antike auch in der Stoffwahl zuneigt. Endlich schreibt er sich Geschick im Porträtieren zu, wofür kein Beleg vorliegt [6]).

Alle Kenner Müllerscher Gemälde stimmen darin überein, daß er

---

Etwas hat Raffael nie gemalt! Da stürzte er mir um den Hals und rief, ich sei doch der Einzige, der ihn verstünde." Lohde, Gespräche mit Cornelius. Ztschrft. f. bild. Kunst 1868. III, 87.

1) L. an W. No. 261; W. an L. No. 393. 2) Kunstbl. 1820. No. 14.
3) D. Kunstgesch. IV, 39. 4) 1820. No. 4. 5) Erinnergn. an Rom, 128.
6) Schreiben gegen Kotzebue 94.

in der Malerei nur Werthloses leistete. Dabei wurde aber sein Geist nicht geleugnet; er hatte schöne, poetische Ideen, konnte sie aber nicht ausführen. Und er war sich dessen selbst bewußt, so daß er oft Koch die Ausführung anvertraute. „So führte dieser unter anderem die vier Jahreszeiten nach Müllers Angaben in vier herrlichen Kompositionen aus. Eine dieser Zeichnungen, der Herbst mit dem Bacchuszug nach Indien, mit Figuren und herrlicher Landschaft ist in der Sammlung Kochscher Handzeichnungen auf der Wiener Akademie [1])."

Im Kunstblatte erschien 1820 [2]) eine höchst anerkennende Besprechung von Müllers künstlerischen Leistungen, welche wohl theilweise unter dem Einflusse der Freundin Müllers, Therese Huber, entstanden sein mag. Es heißt: „Müller, der lange vor Carstens in Rom sich befand, zeichnete sich schon damals durch die reiche Fülle seiner Phantasie aus. Dieselbe poetische Trunkenheit und Lebenslust, jenes pindarische, überströmende Feuer, das in seinen Gedichten bald wie ein Sturm, bald wie laue Weste weht, mit genialer Kraft das Erhabenste umfaßt, mit feinem Sinn das Lieblichste, das Zarteste in blühender Dichtung erhebt, athmete auch aus seinen Kunsterzeugnissen." In solch überschwänglichen, nichtssagenden Ausdrücken setzt sich die Kritik fort. Von dem begeisterten Urtheil muß die Wahrheit viel abstreichen. Diese beschränkt sich darauf, Müllers geistige Befähigung zur Malerei noch lauter anzuerkennen als seinen Beruf zum Dichter; sein technisches Unvermögen in der bildenden Kunst aber auch ausnahmsloser zu behaupten als in der Poesie.

1) Gefällige Mittheilung des H. Historienmalers Wittmer in Rom. Dieser versichert aus eigener Anschauung, Müllers Oelgemälde seien ganz im Zopfstile des achtzehnten Jahrhunderts gewesen.

2) No. 14.

Müllers Wesen.

Nachdem der Künstler Müller in seiner doppelten Wirksamkeit beobachtet ist, ziemt es, durch einen Blick auf seine Fähigkeiten und seinen Charakter das Gesammtbild seines Lebens zu vervollständigen.

Bei der Betrachtung von Müllers Wesen muß zunächst seiner pfälzischen Nationalität Rechnung getragen werden, wie dies das Morgenblatt in der Skizze von Maler Müllers Bildungsgeschichte mit Recht gethan hat. Diese leichte, ja leichtsinnige Lebensauffassung und Lebensart, die dem Rheinländer zumeist eigen ist, diese Beweglichkeit und leichte Entzündbarkeit des Pfälzers zeichnen auch Müller aus. Der gute Humor ist gerne gepaart mit einer gewissen Oberflächlichkeit, welche mehr im augenblicklichen Aufschwung als durch ernste Geistesthätigkeit erreicht.

Gleich der Knabe konnte sich nicht an die Disciplin der Schule gewöhnen; ungebundenes Schwärmen in der Natur sagte ihm mehr zu. Nur als des Lebens Ernst ihn in der eigenen Familie mahnte, da wuchs sein Pflichtgefühl und sein Eifer. Weniger eine besondere geistige Befähigung als phantastischer Hang machte sich geltend. Die Lektüre wunderlicher Reisebeschreibungen und Romane, sowie von Volksbüchern befriedigte seine Neigung zum Außergewöhnlichen. Seine Phantasie fand hier Spielraum, und dieser überwiegende Theil seines Wesens führte ihn auch der Kunst in die Arme. Seinem Geiste konnten die wissenschaftlichen Verhältnisse der Pfalz keinen sichern Halt geben. Dabei zerstreute ihn das üppige Hofleben, von wo Müller den Gefallen am Prunk beibehielt.

Wesentlich erhöht wurde sein Verständniß durch den anregenden Umgang mit Nah und Fern, der ihm in Mannheim zu Theil wurde. Hier eröffnete sich ihm zuerst der Blick in geistiges Leben; daher rührt seine gesteigerte Thätigkeit, besonders als Dichter. Aeußeren Einflüssen

war seine Natur stets unterworfen; er war wesentlich receptiv; seine Schöpfungen sind vielfach Reproduktionen. Eindrücke zu verwerthen, das Umgebende nachzuahmen, war er mehr als gewöhnlich befähigt [1]). Exakte Bildung erwarb er sich freilich auch dabei nicht; er wollte wie seine Zeitgenossen leben und lernen [2]). Das Bekanntwerden mit Vielem zerstreute ihn nach vielen Seiten; ein Spiel ward er dessen, was er sah und hörte, und seine Bildung vermochte nicht zu sichten; so lebte in ihm ein wunderliches Gemisch und trieb dann in den Erzeugnissen ebenso ungeklärt und ungeformt hervor.

Aus dieser Vielseitigkeit, welche Müller jedoch nur eingepflanzt war, ohne eine gedeihende Wurzel in ihm zu schlagen, kam er zu einer gewissen Koncentration bei seinem Zuge nach Italien. In Rom wollte er sich einzig und allein der Kunst hingeben, und er that es mit Eifer und Liebe, um so mehr als er Erwartungen zu rechtfertigen hatte, die ihn sein Ehrgeiz noch zu übertreffen anspornte. Reifte dieses Studium Müller auch nicht zum Künstler, so doch zum Kunstrichter, wofür ihn ein gewisser Hang zur Kritik befähigte. Doch blieb er ein unklarer und verschwommener Kopf, der zwar zumeist richtig, aber nie präcis dachte.

Daß sein Streben nach Hohem, Gewaltigem nicht auf Geistesgröße beruhte, beweist seine Faustauffassung. Nur sinnliche Stärke gährte in ihm; daher auch sein Hang zur Natur frisch und lebendig war. Und doch hatte er keine plastische Gestaltungskraft. Schwärmerei beherrschte ebenso seine Phantasie wie sein Gefühl. Diese war es auch, die seinen Uebertritt zur katholischen Religion erleichterte.

Müllers Gemüth war in der Jugend zart und weich; im Alter erkaltete es.

Pietätvoll gegen seine Familie blieb er von der Jugend bis zum Alter; besonders seine Mutterliebe tritt warm hervor. Auch für Kinder hatte er eine große Zuneigung und viel Sinn für ihre natürliche Einfachheit.

Seine Freundestreue war weniger unerschütterlich; rasch flammte sie zu begeisterter Herzlichkeit empor; aber ebenso rasch verflog die überspannte Hingebung. Zwar bewahrte er einzelnen wie Lessing und Heinse anhängliche Zuneigung. Sonst brach er jedoch den Verkehr leicht ab

1) Heinse WW. IX, 150. 2) Goethe WW. IIL, 85.

(man erinnere sich an Fr. Hahn); Müller äußert sich einmal [1]: „O das ist betrübt, wenn mann einen Freund hat, den mann lieben muß, wenn er eine wiedersinnische Laune hat; das ist hart! ohnmöglich kann mann Ihm ganz lieben; denn die laune, die Uebereinstimmung der sentiments feßelt, nicht die Hertzen." Und in der That zerstörte seine Laune rasch jedes Verhältniß. Seine Leidenschaftlichkeit und Hitze, sein Eigensinn stießen oft an [2]. Dabei vertrug er Tadel schwer; sein Verhältniß zu Goethe und Merck zeugt davon. Müller war von empfindlicher Eitelkeit. Seine Jugenderfolge hatten den Ehrgeiz erweckt und gerechtfertigt. Und sein anerkennenswerthes Streben gab ihm auch ein gewisses Recht zum Selbstbewußtsein. Konnte er in jungen Jahren von sich sagen [3]: „Die Ehrbegierde faßt mich unter die arme — ich Kann nicht entsagen mehr gewißen Kleinigkeiten — verlohren hat mein Herz seiner reinigkeit —", so gilt das für seine späteren Jahre doppelt. Seine Eitelkeit machte ihn absprechend und rechthaberisch, bildete aus ihm einen mißtrauischen [4] Sonderling. Und es verräth keine edelmüthige Gesinnung, daß er sich auch gegen Freunde zu Kabalen herbeiließ [5], wie ja auch das zweideutige Spiel bei den Käufen für den Kronprinzen von Bayern seiner Noblesse einen schlimmen Stoß versetzt. All dies entwickelte sich erst nach einer Menge von Enttäuschungen, unter dem Drucke bitterer Noth.

Mußte so auf der einen Seite Müllers Umgang recht unerquicklich sein, so war doch in ihm das gesellige Talent des Pfälzers reich entwickelt. Seine „geniale Lebendigkeit" wirkte anziehend und bestechend. Schon in Zweibrücken war er beliebt gewesen, und der gute Gesellschafter wird an ihm von Romreisenden mehrfach gelobt [6]. Und so sehr sich Müller gegen das Konventionelle sträubte, so stand er doch als Jüngling und Mann mit Fürsten und Adel auf gutem, ja freundschaftlichem Fuße.

In der Liebe überwog Müllers sinnliche Natur; sein Liebesdrang

---

1) B. M.

2) Vgl. H. I¹, 163; 165. Heinse WW. VIII, 273; IX, 150. Tieck WW. I, XXXIV. Köpke, Ludw. Tieck I, 324.

3) Fragment Kreuznach im B. M.

4) Holtei, Br. an Tieck I, 201. L. Förster, biogr. und litter. Skizzen aus dem Leben und der Zeit K. Försters 317.

5) (Grund) Malerische Reise II, 201.

6) Heinse WW. VIII, 136. IX, 150. Dav. Strauß, kl. Schrftn. 1862, 287.

war reich, dafür zeugt sein Leben wie seine Dichtung. Pries er auch stets Liebestreue bis in den Tod als Ideal, so lebte er doch nicht darnach. Selbst das Laster ward ihm verzeihlich, sobald es aus Liebe entsprang. Dazu kam sein Glück bei den Frauen, das ihn verwöhnte. In der Jugend hatte seine frische, schöne Gestalt ihm deren Gunst erworben; im Alter, wo er eher häßlich als schön war, glaubte er sich noch so unwiderstehlich, daß er den Verkehr mit Freunden abbrach, um den ehelichen Frieden derselben nicht zu stören [1]. Er war ein kräftiger, feuriger Mann geblieben [2]. Die jugendliche Lebhaftigkeit, welche besonders auch beim Vorlesen seinen Gedichten zu Gute kam [3], bewahrte er bis an den Tod [4]. Im Innern freilich war seine Lebenskraft längst gebrochen; seit die künstlerische Produktion nicht mehr den Inhalt seines Wirkens ausmachte, seit er hatte einsehen lernen, daß sein Erreichen hinter seinem Streben weit zurück blieb.

Der Sinn für die Heimath zeigte sich während Müllers Aufenthalt in Deutschland fast ausschließlich als Lokalpatriotismus; erst in Rom schloß er das ganze Deutschland ans Herz und gab diesem Gefühle mehrfach in Gedichten Ausdruck [5]. Dabei war er ein heftiger Feind alles französischen Wesens; schon in Deutschland, vielleicht weil er dessen schlimme Seiten im Hofleben kennen lernte. In Italien erscheint er als bitterer Feind der Revolution und verfolgte besonders die Sanscülotten, ein Haß, den man zum Theil auf die erlittene Plünderung zurückführen muß. Demokraten zürnte er überhaupt; die Idee der Menschenrechte verfocht er mehr als Kind seiner Zeit, denn aus eigenster Ueberzeugung. Die Briten nennt er mit größerer Achtung als die Franzosen. Italiener ward er in Rom nicht mehr, als ein so langer Aufenthalt auf diesem Boden bedingte. An der Politik nahm er im ganzen wenig Antheil; er glaubte, daß sie von der Kunst abziehe, und daß das Interesse der Zeit an ihr der Grund des künstlerischen Ruins sei.

Faßt man alle Züge zusammen, so mögen folgende Sätze für Müllers Wesen gelten: Er besaß genialen Geist, ohne das Talent und die Bil-

1) Mittheilung des H. Historienmalers M. Wittmer in Rom.

2) Oehlenschläger, Erinnerungen II, 216.

3) Heinse WW. IX, 150. 4) Morgenblatt 1825. No. 111.

5) Es ist ganz unrichtig, wenn Köpke, Ludw. Tieck I, 324 sagt, Müller habe sich durch Vergessen und Geringschätzung an der Heimath für seine Mißerfolge gerächt.

dung zu haben, denselben zu gestalten; sein Charakter war bestimmt durch Sinnlichkeit und Selbstgefälligkeit. So ist Goethes Urtheil[1], Müller sei ein ebenso wenig moralisch als ästhetisch gereinigter Mensch, richtig und zutreffend. Was mit Müllers Wesen versöhnen kann, ist sein reges Streben; was ihn milde beurtheilen läßt, ist die Erwägung der Ungunst seiner Verhältnisse.

Die charakteristische Grabschrift[2], die sich der Greis selbst gesetzt hat, ist bekannt. Sie zeugt dafür, daß er am Abende seiner Tage seinen Werth, den er lange überschätzt hatte, ganz richtig erkannte. Man kann sich der theilnehmenden Wehmuth nicht verschließen, wenn man den durch den Sturm des Lebens innerlich gebeugten Mann auf die zurückgelegte Bahn hinschauen sieht. Mögen seine eigenen Worte, die freilich sein Ich in etwas freundlicherem Lichte zeigen, als es fremde Augen sehen, hier zum Schlusse sein Geschick darlegen. „Ich danke Ihnen, schreibt er an Therese Huber, für die gute Meynung die Sie von meinem Naturell hägen; die allgemeine Mutter hat von dieser Seite sich nicht karg an mir bewießen; ich müßte undankbar gegen sie seyn, wenn ich solches läugnen wollte; allein die nicht geringe Wiederwärtigkeiten, womit ich mein ganzes Leben zu kämpfen gehabt, wobey ich mich zu oft nur zum Ziele der Verleumdung, des schwärzesten Betruges und der niederträgtigsten Cabalen ausgesetzt gefunden, obgleich ich weder durch voreiliges gieriges Streben nach Ruhm, Reichthum und Ehre andern vorzutretten gesucht, sondern vielmehr .... am wenigen genügsam immer, die Wahrheit suchend mich in mich zurückgezogen, haben meine Kräfte vor der Zeit untergraben, so daß nur ein schwacher Rest von dem mir übrig geblieben, was bey mehrerer Gemüthsruhe und ein wenig beßeren Glücksumständen, sich hätte erhalten dürfen. Doch wem ists vergönnet über sein Schicksahl zu walten?“

---

1) Riemer, Briefe von und an Goethe 52. 2) Y. 73. No. 25.

Nachträge und Berichtigungen.

Zu S. 11. Den Verlust seines Vaters lernte Müller erst später völlig würdigen. Vgl. seine Worte hierüber Maler Müller 1. Ausgabe (1877, 581).

Zu S. 53. Bei dem Künstlerfeste zu Ehren des Kronprinzen Ludwig von Bayern in Rom 1818 wurde unter andern ein von Müller zur Feier des Tages verfaßtes Gedicht vorgetragen. (Erinnergn. an v. Ringseis. Hist.-polit. Blätter f. d. kath. Deutschl. 1876. LXXVIII, 916.)

Zu S. 71 Absatz 2 füge bei: Müller liest für dieses Gedicht (Harmonia) zum Theil Wendungen und Gestalten aus seinen Jugendwerken zusammen.

S. 80 Z. 9 v. u. lies: Lämgen statt Schäfchen.

Z. 8 - - - endlich das „Lied" Lilla und Philimen.

S. 85. Note 2) lies I, 187.

Zu S. 86. Die erste Strophe des von Erk (Liederhort 300 No. 134) mitgetheilten „Abschied eines Soldaten" klingt unverkennbar an die erste Strophe von Müllers „Soldatenabschied" an. Die übrigen Strophen haben gar nichts mit einander gemein. Erk zeichnet das Lied aus dem Volksmunde auf; es ist also wohl jung, weshalb jene erste Strophe eine Nachbildung der Müllerschen sein wird, zumal sie sich als fünfzeilige von den folgenden vierzeiligen abhebt.

Zu S. 89. Das madrigalische Frühlingslied will Müller (I, 228) in einem Wiedertäufer-Gesangbuch gefunden haben.

Zu S. 89 Ende des zweiten Absatzes füge bei: Das Loblied bildet einen Theil des ungedruckten Gedichtes Der deutsche Kunstverein in Rom.

S. 91 Z. 8. v. o. lies: Amynt an Mirons Grab.

S. 139 Z. 13 v. o. ergänze: Vgl. Uhlands „Sängerliebe" und „Vermächtniß".

Zu S. 140. An Bodmers episches Gedicht Maria von Braband (Chur bei Jakob Otto 1776 zusammen mit Hildebold und Wibrade. 44) lehnt sich Müller in seinem Drama Ludwig der Strenge nicht an, obwohl beide Dichtungen der Kaiserin Elisabeth eine größere Rolle zutheilen. Sonst würde Müller gewiß nach Bodmers Vorgang Shakespeares Othello benützt haben. Beachtenswerth ist, daß Bodmer gegen jede Ueberlieferung der Donauwörther Katastrophe ein Gottesgericht einfügt, in welchem der für die schuldlose Herzogin kämpfende Ritter getödtet wird. Der gleiche Vorfall findet sich in Müllers Golo und Genovefa (oben S. 154).

Zu S. 141. Der Stoff von Bodmers politischem Drama Der vierte Heinrich, Kaiser (Neue theatral. WW. Lindau bei Jakob Otto 1768. I.) ist enger begrenzt als der in Müllers Kaiser Heinrich IV. Doch vgl.: Heinrich legt den kaiserlichen

Schmuck an zum Empfange der Bischöfe, nachdem Lothringen abgegangen ist, um Hilfe zu bringen (Bodmer 57). Der Kaiser spricht bei Bodmer (57): „Was ist diese Krone mehr als ein goldener Reif? und, sagt man, in diesem Zirkel liegt ein Elysium, und alles was die Poeten von Seligkeit und Freude gedichtet haben. Eine goldene Sorge ist sie, die sich manche Nacht zwischen mich und den Schlaf gewälzet hat." Dies erinnert an Müllers Lied: Heinrich an seine Krone. Ferner vgl. Bodmer (60): „Zeigt mir die Hand Gottes, die mich von der Verwaltung meines Reiches abgesetzt hat" mit Müller (Maler Müller 1. Ausgabe, 530): „Zeig mir den Finger gottes, der mir befilt, den zepter nieder zu legen". Die Scene zwischen dem Kaiser und den Bischöfen bei Bodmer (59—70) deutet Müller nur mit den Worten an: „sie entreißen ihm alles mit gewalt." Endlich beachte man, daß Müller einen Minnesänger auftreten läßt, wie bei Bodmer (21 ff.) ein Poet das Annolied vorträgt. Diese mehrfache Uebereinstimmung deutet auf eine Bekanntschaft Müllers mit Bodmers Drama.

Zu S. 153. Müllers Ballade Genovefa im Thurm legte wohl C. L. Junker 1790 seinem gleich betitelten Melodram (N. Ztschrft. f. Musik 1875. B. 71, 400) zu Grunde. — Görres (Die teutschen Volksbücher 247) citiert voll Anerkennung Stellen aus dieser Ballade; Genovefa sei darin „als eine Hünenjungfrau vom Riesengebürge" gemalt.

Zu S. 155 und 165. Die beiden Züge im Drama Golo und Genovefa: Die unschuldig verurtheilte Frau ringt mit den bestellten Mördern und diese wollen dieselbe vor der Hinrichtung vergewaltigen, finden sich in einer Fassung der Crescentiasage (Maßmann, Kaiserchronik III, 903), konnten also leicht dem verwandten Genovefastoffe sich beimischen.

Zu S. 180. Das hier erwähnte allegorische Drama Johann Faust wurde inzwischen von Engel (Oldenburg, Schulze 1877) neu herausgegeben. Der anonyme Verfasser desselben (gewiß nicht Lessing!) wird in der That eine ähnliche Puppenspielvorlage wie Müller benützt haben. Denn wenn beider Dichtungen auch an vielen Stellen von einander abweichen, so bestätigen sich doch die aufgestellten Berührungspunkte. Fausts Vater gleicht sich in beiden Dramen. Fausts Mutter tritt in Müllers Fragmenten, Fausts Sohn in dem allegorischen Drama mehr zurück. Ithuriel füllt hier die Stelle aus, die Wagner bei Müller einnimmt, während der unbedeutende Wagner des Anonymus an den Hanswurst anklingt.

Zu S. 194. A. W. Schlegel erwähnt Müllers Faust in seinen Berliner Vorlesungen. (Europa I.)

Zu S. 214. Der in Tiecks Nachlaß veröffentlichte einzige Rest seines Jugenddramas Niobe, Jägerlied überschrieben, (auch Hans Sachs verfaßte 1557 eine Historia, Niobe die königin zu Theba.) klingt nicht an Müllers Dichtung an. — Mit Unrecht nennt Jul. Schmidt (Gesch. d. d. Lit. II, 488) dieselbe als Grundlage von W. v. Schütz' Tragödie Niobe 1807; beide Dramen weichen nicht nur in der formellen Gestaltung, sondern auch in der geistigen Auffassung durchaus von einander ab.

Im April 1877.

Register.

Achim von Arnim 62, 145, 157, 170, 176, 250.
Amydor (Pseudon.), P. Corn. Scipio Africanus 12.

Batt 5, 9, 51, 62 ff., 83, 112, 174 f., 216, 231.
Beil 4, 27.
Biester 69, 73, 77, 79, 80, 93 f., 96, 97, 109, 111, 158, 193, 214, 272.
Bodmer, Maria v. Braband 295. Der vierte Heinrich 295 f.
Borchers 7.
Bronner, Idyllen 114, 118.
Buri 44, 58.
Busch 44, 47.
Byström 55, 56, 58, 253, 288.

Carlis 50.
Carstens 35, 38, 47, 58, 244 ff., 275 f., 279.
Christian IV., Hzg. v. Zweibrücken 13, 14, 20, 271.
Claudius 4, 6, 25, 184.
Cornelius 50, 287.
Cotta 245.

Dalberg, Herib. v. 4, 5, 7, 23, 30, 32, 33, 34, 36, 41, 47, 170. Walwais und Adelaide 7, 170[8].
Dalberg, Karl Theod. v. 29, 30, 41.

Eberhard 5, 50.
Eckstein 9, 63, 82, 111, 114, 139, 141, 144, 176, 214, 231, 260.
Ekhof 28.
Exter 9, 14.

Fernow 34, 48, 244 ff.
Freibergh v. 33.
Füger 36, 42, 281.
Füßli 278 ff.

Gemmingen, Otto v. 7, 23, 32, 41, 61, 96, 120, 121, 170, 177.
Genelli, Brüder 44, 51, 58, 218, 219, 221, 224.
Genelli, Bonavent. 50, 57 f., 79[3].
Geßner, Konr. 281.
Geßner, Sal. 40, 76, 94 f., 102, 259. Idyllen 100 ff., 109 f., 114 f., 124, 135. Die übelbelohnte Liebe 102 ff. Der Faun 105, 108. Der Tod Abels 115 ff., 118 ff.
Gleim 42, 74, 76, 90, 94, 120, 130.
Glöckle, 50, 174.
Goethe 5, 7, 8, 24 f., 30, 33, 34, 36 f., 40 f., 44 ff., 48, 55, 64, 88, 94, 96, 122, 144, 192, 216, 220, 244 ff., 247 f., 250, 252 f., 259, 273, 274, 277 ff., 281 ff., 294. Faust 171, 177, 178, 184, 195, 200 f. Götz 124, 141, 160 ff., 167, 168 f., 172. Iphigenie 46, 201, 221. Leonardo da Vinci 252 f. Prometheus 204 f. Stella 164. Von deutscher Baukunst 95 f., 164. Wahlverwandtschaften 8. Werthers Leiden 124, 159 f., 167, 169. Winckelmann u. s. Jhrh. 46.
Goethe, Fr. Rath 24, 83, 215.
Gotter, Medea 205.
Götz, Nikol. 12, 28, 61.
Grimm, Ludw. Emil 57.
Guibal 22, 36.

Hackert 45.
Häfeli 184.
Hagedorn 78.
Hahn, Joh. Friedr. 4, 5, 14 f., 66, 67, 71, 74 f., 83, 138.
Hahn, Ludw. Phil. 5, 15 [3]).
Hamann, Die asiatische Banise 2. Th. 234 ff.
Heidegger v. 14.
Heinse 5, 8, 13, 24, 29, 35, 37, 42 f., 44, 55, 111, 112, 137, 276, 282 f. Italienische Bibliothek 43, 244.
Herder 47, 65, 105, 115, 201, 210, 214, 220, 266.
Hirt 44, 46, 244.
Homer 71, 74.
Hompesch v. 23.
Huber, Therese 5, 9, 54, 61, 90, 195, 253 f., 289.

Jacobi, Fritz 9, 24, 29, 41, 55.
Jacobi, Joh. Georg 78, 90, 94.
Ingenheim, Graf 5, 9, 54, 58, 90.

Karl August, Hzg. v. Weimar 30, 153.
Karl Theodor, Kurfürst 20, 22, 28, 30, 37 f., 128.
Kärner, Oberkonsist. Rath 4, 16.
Kärner, Lotte 4, 16 ff., 20, 84, 86, 87 f., 123, 138.
Kärner, Wilhelmine 9, 14 [2]), 18.
Karoline, Prinzessin v. Bayern 221.
Kaufmann, Angelika 52, 56.
Kaufmann, Christoph 4, 6, 10, 25 ff., 181, 183, 184 f., 186.
Kaufmann, Joh. Heinr. 5, 9, 40 [1]).
Kayser 45.
Klein, Anton Ritter v. 21, 28, 81.
Kleist, Ew. v. 78.
Klinger 4, 6, 7, 25, 27, 28, 29, 43, 233. Das leidende Weib 167, 169, 181. Die neue Arria 169. Die Zwillinge 117. Faust 177, 184, 190. Otto 141, 165, 167.
Klopstock 14, 21, 66, 67, 74 f., 94, 118, 119, 180, 191.
Klotz 5, 22, 71.
Knebel 30.
Kobell, Ferd. 4, 5, 6, 15, 20, 22, 25, 76, 273.
Kobell, Franz 20, 37, 43.
Kobell, Wilh. 271.
Koch 50, 58, 247, 248, 279, 289.
Kotzebue 248 ff.
Krabe 4, 6.
Krollius 188.

Lamey 23.
Langer, Rob. 9, 52.
Lavater 184, 186, 251.
Lenz 4, 6, 25, 28, 41, 55, 153, 185 [3]). Der Hofmeister 190. Der Landprediger 130. Der neue Menoza 128. Die Höllenrichter 184. Die Soldaten 130, 189.
Le Pique 62, 126, 145.
Lessing, Gotth. Ephr. 4, 6, 7, 21, 27 f., 29, 41, 55, 75, 191, 193, 215, 266, 285. Faust 177, 178 f., 199 f.
Ludwig I. von Bayern 33, 43, 51 ff., 57, 90, 195, 250, 288, 292, 295.

Manlich, Christ. 14.
Manlich, Konr. 12, 271.
Marlowe, Faust 180.
Matthisson, Lyr. Anthologie 67 [2]), 74, 77, 81.
Maximilian Joseph von Bayern 33, 34.
Mechau 42.
Medicus 23 f., 274.
Meier, Just von Stromberg 165.
Melhem 57.
Merck 4, 6, 27, 184 f., 193, 259, 281.
Meyer, Friedr. L. W. 47.
Meyer, Jos. Heinr. 43, 45 ff., 245, 279 f.
Michel Angelo 46, 91, 95, 246, 276 ff.
Miller 25.
Moritz, Karl Phil. 45, 70 f., 221.
Müller (Musiker) 54, 222.
Müller (Schauspieler) 7.
Müller, Friedr. (Dichter) 92.
Müller, Friedr. genannt Maler Müller. Seine Familie 10 ff., 37, 39 f., 96, 144, 145 [2]), 295. Briefe 4 ff., 16 ff.

Müllers Schriften.

Gedichte.

Abschiedslieder 87.
Achilles' Lied 74.
Adar und Zilla 89.
Adelheid 82.

Müllers Schriften.

Am Eingange des Thals, wo Herrmann den Varus schlug 91.
Amor 76.
Amor. Hymnus 76.
Amors Schlafstunde 73, 98.
Amors verlorner Köcher im Schnee 76.
Amor und Bacchus 77, 98.
Amor und seine Taube 76.
Amor und seine Taube 76.
Amor und Venus 76, 90.
Amor. *Wechselgesang* 76.
Amynt an Mirons Grab 91, 295.
An Amor 76.
An Chloe 80.
An den Bach 81.
An den Frühling 59, 79.
An den Jüngling, welcher die Demokratie schwört 91.
An den Kronprinzen von Bayern 53, 90.
An den Pathen. *Neujahrswunsch* 65, 90.
An den Spatzen 81.
Andere Materie eines Liedes 81.
An die Blumen 80.
An die Brüder 78.
An die Demokraten 91.
An die Liebesgötter 59, 76, 90.
An die Menschenverbesserer 92.
An die Philanthropisten 92.
An die Quelle 81.
An die Sonne. Ode 66.
An die Taube der Venus 76.
An Doris 80.
An einen Künstler 91.
Anfang einer Ballade 86.
An Hymen, der Fortuneus Füllhorn trägt 91.
An Lottchen 81.
An Lottchens Hündchen 81.
An meine Schattenquelle 83, 88.
Anna von Trauteneck an Ritter Golos Grab 88, 144, 148.
An Nemesis 78.
An Ossian. Ode 75, 90.
Ansicht 92.
Auf die Leyer des Orpheus 91.
Auf die Pucelle d'Orleans von Voltaire 91.
Auf die Schlacht bei Leipzig 89, 92.
Aufgeschaut 92.
Auf Lessings Tod. Ode 41, 63, 75, 90.

Müllers Schriften.

Auf Moses Mendelssohns Tod 91.
Auf Raphaels Gemälde in der Farnesina 91.
Aufschrift auf Amors Köcher 79, 91.

Bacchus und Venus. Cantate 77, 203, 217.
Ballade. Daß ich in Fesseln bin 85.
Ballade. Der ist kein Mann 85.
Ballade. Es spielt ein Herr 86.
Ballade. Fragment. Ha Untreu 85.
Ballade. Genovefa 88.
Ballade. Mein Thyrsis ach 80.
Ballade. *Pfalzgraf Friedrich* 85.
Bardenode 66.
Billigung 91.
Bitte 92.
Brennender Herzen Nachtfeier 81, 88.

Chloe 80.

Daphnis 80.
Daphnis an seinen Freund Lycon 80.
Das braune Fräulein 16, 60, 62, 83 f., 258, 272.
Das verlorene Lämmchen 80.
Der Ausschluß 91.
Der Brite 91.
Der Demokrat 91.
Der Forscher und die Weisheit 92.
Der Frühling und Flora 79, 102.
Der junge Künstler 91.
Der Jüngling und der Waffenhändler 90.
Der Käfer und der Schmetterling 92.
Der Knabe 86.
Der lustige Amor 78.
Der Mahler X. 91.
Der rasende Geldar 67, 71, 139.
Der Riese Rodan 67 ff., 71, 72, 81, 98, 139, 217, 272.
Der schöne Tag 79.
(Der Schwur des Bundes) 92.
Der seraphische Dichter 91, 98.
Der Spatz 81.
Der Thron der Liebe 81, 144.
Der Wallfisch und der Gründling 90.
Der Wirth und die Gäste 78.
Des Morgen Dämmerung 80, 217.
Dianens Ruf 78.
Die drei Augen 55, 92.
Die Erle und die Ceder 89.

Müllers Schriften.

Die Halbkünstler 91, 283.
Die keusche Genovefa im Thurm 74, 133, 134, 143, 152, 203, 208, 259, 296.
Die Königswahl 91.
Die Schildkröte und die Ratte 90.
Die Trinkschale 79, 91.
Die Zeugen 19, 88.
Die zwei Amorinen 79.
Dithyrambe 77.
Dithyrambus 78.

Eine kleine Quelle 81.
Einem reisenden Mahler ins Stammbuch geschrieben 90, 276.
Eine Schilderung 78.
Ein Gemälde 77.
England 91.
Erfahrungssatz 92.
(Erinnerung) 92.
Es ritt ein Pfalzgraf über den Rhein 86.
Es ritten drei Reiter durch den Wald 86.

Fragment. Du klarer Quell 81.
Fragmente 81.
Fragment. *Phidilis* 78.
Fragment. *Lalage* 80.
Freudenlied 77.
Frühlingslied 89, 295.

Galate 80.
Gebet 79.
Gemälde aus dem Sommer 59, 79.
Genius 91.
Genovefa. Ballade 88.
Gesang auf die Geburt des Bacchus 77.
Golo und Genovefa 88.

Harmonia 27, 45, 70 f., 224, 295.
Heinrich an seine Krone 142, 296.
Heinrichs Schlaflied 142.
Hymnus. Amor 76.

Jägerlied 66.
Jägerlied 89.
Jägerode 66, 140.

Kalid und Bala. Eine Mohrenballade 89.
Klopstock 74, 90.

Müllers Schriften.

Liebesfreude 89.
Lied. Amors, wie die Dichter sagen 80.
Lied an die Schwalbe 81.
Lied. *An Doris* 80.
Liedchen. Kleine Schöne 16, 87.
Lied. Das ist das Grab 91.
Lied der Tiger vor Bacchus Wagen 78.
Lied eines bluttrunkenen Wodanadlers 66.
Lied eines Minnesängers 74.
Lied. Harter Schluß 19, 87.
Lied. *Lilla und Philimen* 80, 295.
Lied. Warum hast du den Himmel 81.
Lobgesang auf Rom 89, 295.

Maler Müllers Grabschrift 91.
Materie 84.
Materie eines Liedchens 81.
Melineus und Leanders Rendezvous 82.
Monte Citorio 91.
Musarion 78.
Mystik 92.

Nach Hahns Abschied 75, 90.
(Nachruf der Freunde) 92.
Natur 79, 276.

Ode. An deinen Busen sink ich. *Tagelied* 66, 75.
Ode. An die Sonne 66.
Ode. *An die Wolkenbefahrerin* 66.
Ode. An ein Gebirg 66.
Ode an Klopstock 74, 90.
Ode. An Ossian 75, 90.
Ode. Schönste Blondine 19, 66, 75.
Ode. Shakespeare 75, 90.
Ode. Über Minnas Abschied 19, 75, 81.
Ode. Winkst du dem Schlummer 66, 75.
Orpheus-Klopstock 74, 90.

Patriotisches Lied am Christabend 78, 89, 135.
Pfalzgraf 86.

Rath 92.
Räthsel 92.
Ritterballade 85.
Ritter Lips 86.
Romanze. Dort tanzt das liebeskranke Fräulein 85.

Müllers Schriften.

Romanze vom Pfalzgraf Friedrich 85.
Rudhart 67.

Sansculotte 91.
Schlummerlied 89.
Sehnsucht und Verlangen 59, 85, 88, 134.
Serenaden 82, 88, 98, 171.
Shakespeare. Ode 75, 90.
Shakespeare und Michel Angelo 91, 280.
Skolie 89.
Sokrates 90.
Soldatenabschied 86, 295.
(Sonett) 60, 90.
Strombachslied 67.

Thyrsis 80.
Trauerlieder 89.
Trinklied 89.
Trinklied deutscher Künstler in Rom 89.

Ueber den Briten 91.
Ueber Minnas Abschied. Ode 19, 75, 81.
Unter das Bild einer Madonna 78, 91.
Unter eine Zeichnung, die heilige Familie auf der Flucht darstellend 91.
Unter ein Gegenstück dazu, die Ruhe auf der Flucht darstellend 91.
Unter Michel Angelos Bildniß 91.

(Vergessenheit) 92.
Vorschrift 92.

Wechselgesang 81.
Weidenlied 89, 159, 171.
Weinlieder 78.
Weltlauf 92.
Weltverbesserer 92.

Zehn Lieder von der Liebe Rhins und Luitbertas 72, 75, 139, 234, 265, 266.

Prosaische Dichtungen.

Äsops Fabel 90.

Das verlorne Lämmchen 80, 295.
Das Heidelberger Schloß 23, 60, 64, 95, 239.
Der hohe Ausspruch. Eine persische Novelle 87, 232 ff.

Müllers Schriften.

(Erzählungen) 225 ff.
Fragment eines Zwiegesprächs. Zigeunergeschichte 128.
Geschichte des Frl. Anima 85, 133, 134.
Geschichte des Frl. von Flörsheim 85.
Komische Briefe 125.
Kreuznach 13, 26, 95 ff., 126, 299.
Liebchens Materie auf eine Raupe 81.

Idyllen.

Adams erstes Erwachen und erste seelige Nächte 23, 117 ff.

Bacchidons Hochzeit 110, 112, 114, 126.
Bacchidon und Milon 99, 101, 110 f., 112, 125, 272.

Das Nußkernen 62, 84, 126 ff., 130, 133, 204.
Der Centaur Pandarus 42, 111 ff., 114, 126.
Der erschlagene Abel 115 ff., 120, 135.
Der Faun 107 ff., 111, 112, 135, 272.
Der Lacher 130.
Der Satyr Mopsus 24, 70, 99, 102 ff., 110, 111, 112, 113, 137, 272.
Der Tod Abels 115.
Die Schaafschur 16, 24, 81, 84, 85, 87, 99, 115, 122 ff., 126, 127, 129, 130, 272.
Die Soldaten 130.

Eine patriotische Idylle 131, 140[1]).

Fragmente von antiken Idyllen 101 ff. *Der Sturm* 109.
Fragmente von deutschen Idyllen. Ottuit 134. *Satire gegen Gleim* 130.
Fragment zur Erzählung des Fauns 111.

Jacynthus und Florida 102.
Idylle. Der Frühling 102.
Idylle. *Schale des Königs Meton* 102.

Lied des Schäfers Amyntas 101.

Micon und Theron 101.

Müllers Schriften.

Ulrich von Coßheim 63, 74, 85, 131 ff., 141, 230.

Dramen.

Adonis, die klagende Venus, Venus Urania und das Schreiben hiezu 43, 44, 45, 54, 112, 114, 195, 201, 204, 216 ff., 234, 237, 240, 241, 266 f.
Alarich 203.

Das Kunstantiquariat 201.
Die asiatische Banise 12, 65, 203, 233 f., 270.

Faust 7, 11, 23, 53, 61, 138, 143, 174, 176 ff., 214, 234, 259. Fausts Leben 26, 75, 82, 154, 180 ff., 203, 204, 272, 295. Situation aus Fausts Leben 27, 182 f., 259, 272, 296. Fausts Spazierfahrt 26, 27, 184 f., 193, 201.
Fragment. Ueber Baseler Streitigkeiten 140.

Genovefa 11, 88, 138, 140, 143, 176 f. Die Pfalzgräfin Genovefa 143, 158, 259. Golo und Genovefa 18, 30, 41, 42, 74, 88, 113, 127, 140, 141, 143 ff., 203, 210, 214, 228, 238, 241, 257, 295 f.
Gretel, Wilhelm 2c. *Scene* 203.

Herr von Hennfels, der alte Obirst 202 f.

(Iphigenie) 221.

Kaiser Heinrich IV. 74, 132, 140, 141 f., 166, 295.

Lottchen und Friedrich 16, 138 f.
Ludwig der Strenge 140 f., 295.

Niobe 23, 47, 204 ff., 219, 220, 223, 241, 266 f., 272, 296.

Reynald Coucy 60, 139.
Rina 139 f.

Waldemarus. Skizze 139.

Zug zu einem Trauerspiel 139.

Aufsätze. Verschiedenes.

Auszug eines Schreibens aus Rom. *Ueber Rebell* 253.

Müllers Schriften.

(Auszug eines Schreibens aus Rom. Ueber das letztere Nachsuchen von Schätzen . . . . in der Tiber) 254.

Bericht Müllers über einen an ihm begangenen Diebstahl 22, 23, 26.

Fragment eines Schreibens aus Rom. Ueber die schwed. Bildhauer Sergel und Byström 253.

Gedanken 19, 260.
Gedanken über Errichtung eines deutschen Nationaltheaters 28.
Gedanken über Errichtung und Einrichtung einer Theaterschule 28.

Kritik der Schrift des Ritter v. Bossi über das Abendmahl des Leonardo da Vinci 47, 252 f., 254, 285.
Kunstnachrichten aus Rom 250 ff.
Kurze Beschreibung etlicher Landschaften u. s. f. 11.

Nachrichten aus Italien. *Ueber Malduras Raccolta di Quadri antichi* 253.

Recension über Mechels La Gallerie de Dusseldorf 59, 242 f.

Schreiben aus Rom über die Ankündigung des H. Fernow von der Ausstellung des H. Prof. Carstens 48, 230, 244 ff., 254.
Schreiben über eine Reise aus Liefland nach Neapel und Rom von A. v. Kotzebue 248 ff., 251 f.

Müller, Wilh. 238, 240.
Musäus 202[1]), 226.

Oehlenschläger, Ad. Gottl. 53, 224, 267.
Ossian 66, 72 f., 74 f., 95.
Ovid, Metamorph. 205 ff., 217.

Pacetti 50.
Pfenninger 184.

Ramler 75, 78, 80, 81, 83, 172.
Rauch 58.
Rebell 253.
Reifenstein 45.
Reinhart 50, 58, 288.

Rhoden v. 50, 58.
Rittman 26.
Robert, Ludw. 62, 240 f.
Röberer 25, 185[3]).
Rousseau 128, 136, 139, 223.
Ruschewehy 176[6]), 216.

Schack v. 49.
Schadow 56.
Schick 35, 248.
Schiller 46, 79, 93, 128, 220, 244 f., 247.
Schlegel, Aug. Wilh. 51, 296.
Schlegel, Fr. 9, 51, 114, 136, 153, 173, 190, 194, 214, 250 f.
Schlosser, Joh. G. 184.
Schmertz 12.
Schröter, Cor. 77[3]).
Schubart, Christ. Dan. 4, 6, 22, 25, 28, 69, 73, 76, 77, 80, 82, 83, 84, 86, 96, 109, 117, 135, 143, 153, 158, 176, 193, 203, 211, 268, 272, 281.
Schütz 44.
Schwan 5, 7, 15, 20, 23, 33, 36, 41, 48, 61, 63, 112, 179, 212.
Sergel 35, 253.
Seyler 4, 6, 7, 27.
Shakespeare 23, 71, 73, 75, 94 f., 113, 178, 191, 193, 278, 280. Adonis 217. Der Sturm 109. Desdemona 171[2]). Ein Sommernachtstraum 73, 109. Falstaff 109 ff., 114. Hamlet 165, 198. Lear 142, 166. Macbeth 154, 166. Romeo und Julie 73. Viel Lärm um nichts 190.
Sophokles, König Oedipus 205.
Spaur, Graf 57.
Stengel v. 21, 23, 33.
Sterne, Tristram Shandy 202.
Stolberg, Grafen 24, 75.

Theokrit, Kyklops 103 f., 107.
Thorwaldsen 50.
Tieck, Ludw. 5, 13 f., 39, 45, 46, 51, 60, 62 ff., 111, 114, 131 f., 136, 145, 160, 166, 175 f., 240 f., 248[5]), 250, 260, 267, 287, 296.
Tischbein 44 f.
Trippel 34, 42.

Üxküll v. 9, 54, 63, 250.
Usteri 102, 137.

Benningen, Franziska v. 14, 18.
Verschaffelt, Pet. v. 22, 278.
Vogel von Vogelstein 57.
Voß 99, 137.

Waagen, Fr. Ludw. Heinr. 6, 22, 42, 144 f.
Wächter, Eberh. v. 38, 250, 253.
Wächter, Leonh. (Veit Weber) 144 f., 172, 175.
Wagner, Heinr. Leop. 4, 25, 28, 76, 83, 84, 86, 107, 121, 125, 153, 184. Kindermörderin 190. Prometheus, Deuk. u. s. R. 184. Sebast. Sillig 127.
Wagner, Joh. Mart. v. 37, 52 f.
Wallis 35.
Welcker, Fr. Gottl. 9.
Werner, Zach. 53, 58, 70 f., 267, 287.
Wieland 9, 21, 27, 30, 33[6]), 36, 41, 55, 78, 82, 94, 97, 130, 154, 165, 184, 193, 212 ff., 268. Abderiten 212 ff., 215 f. Alceste 21, 216. Goldener Spiegel 128. Oberon 220, 233.
Willamow 77.
Winckelmann 38, 204.
Wouwermann 271.
Wundt 26.

Zelter 252.
Ziegler, Die asiatische Banise 12, 165, 183, 203, 233 ff.
Zoega 38, 39, 43, 56.

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.